PION

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

ROK IV * WARSZAWA * NIEDZIELA — CENA 50 GR. — 8 LISTOPADA 1936 R. * NUMER 45 (162)

TREŚĆ:

WACŁAW BOROWY:

RAPSOD O LACHU SERDECZNYM*

(ŻEROMSKIEGO „DUMA O HETMANIE“)

Jak *Syzyfowe prace* szczytem w prostocie, tak *Duma o Hetmanie* jest szczytem w patetycznym przepychu Żeromskiego. Prosty styl pierwszych opowiadań dosyć już wcześnie przestał mu wystarczać. Obok powściągliwego słownictwa realistycznej społeczno-obyczajowej relacji zaczyna się w jego utworach dość rychło pojawiać słownictwo poetyckie, wybitnie bardziej intensywne i oddalone od języka potocznego. Nie brak jego przykładów już w *Syzyfowych pracach* („Umysł jego... wyrywał się do cudownego widziadła i spał u stóp ubóstwianej w ciszy i wśród marzeń“; „Wewnętrzne łzy Radka, łzy prędzej duszy, niż ciała, płynęły i płynęły na to widmo przeczyste“; „Duszę jego gruchotała boleść tak głęboka, jakby trzymał na wargach rękawiczkę, lub wstążkę wyjętą z trumny“), są one tam jednak stosowane oszczędnie: do przedstawiania tylko wyjątkowo mocnych wzruszeń, a przy tym często jeszcze neutralizowane humorem („Uczucie osamotnienia, graniczące z rozpaczą, chwyciło małego szlachcica stalowymi szponami“: jakże inny byłby koloryt tego zdania, gdyby słowa „małego szlachcica“ były pominięte). Więcej już znacznie tego stylu poetyckiego i większe jego nasilenie w *Ludziach bezdomnych* („Zdawało mu się, że u jej stóp, u jej nóg najdroższych umrze z boleści“; „W tej dziedzinie wstawała z każdym wschodem słońca ostra noc duszy“; „Straszna nienawiść do tego widoku i wyniosła wzgarda, jak pysk w kły uzbrojony, otwarła się w jego piersiach“). Powieść ta dzieli się dosyć widocznie na ustępy realistyczno-obyczajowe, napisane dawnym stylem narracyjnej prostoty (z tendencją do ostrej charakteryzacji i humoru) i na ustępy liryczne (w których zawarte są opisy widoków, stanów ducha i momentów zwrotnych). Tereny ich są na ogół rozgraniczone, ale nieraz (trochę dekoncertująco) zachodzą za siebie: patos autorski odzywa się czasem i w zwierzeniach Joasi („Dusza moja była owiana mrokiem, serce zastygło“), choć na ogół mają one inny charakter, a nawet w przedstawieniu rozmyślań Wiktora Judyma, robotnika („Oto kształty zasp dziewiczych, bez żadnej formy, niezgodne z niczym, przeładowane jakimiś szczególnymi efektami, jakby ornamentem w rodzaju barokowym“; „ohydne jamy, przypominające najgorszą, a niewiadomą i ciemną boleść życia, a przypominające tak żywo, niby krzyk przeraźliwy“...). Ramy powieści w typie Prusa, jeszcze raz tu zastosowane, najwidoczniej już Żeromskiego krępowały.

Rzecz ciekawa, że od dość dawna już przygotowywał sobie Żeromski jakby nową poetykę, niestety, bardzo niebezpieczną. Zamiast koordynacji na nowej zasadzie pociąga go idea związków nieskoordynowanych. Jeszcze w r. 1892 ze wszystkich dzieł Szekspira najbardziej sobie upodobał *Troilusa i Kresydę*, i ta najbardziej zgrzytliwa, najmniej sceniczna, nigdy prawie nie grywana sztuka szekspirowska wydała mu się utworem szczególnie pełnym „straszliwej prawdy i wiecznej poezji“, acz „na pozór bezmyślnym, bezkształtnym“. Z całego umiłowanego Shelleya najbardziej polubił dziwaczną, zawikłaną, najtrudniej czytelną *Rewolucję Islamu*. Z całego Flauberta, którego niezmiernie wysoko cenił, najbardziej na jego wyobraźni zaciężyło *Kuszenie św. Antoniego*, rzecz najbardziej mozaikowa i heterogeniczna.

W duchu tego gustu napisane są już *Popioły*. Realistyczne ustępy są tu jeszcze obfite i na ogół świetne, ale styl poetycki wdziera się już wszędzie, zacierając często kontury rzeczy i osób w owych właśnie realistycznych ustępach zarysowane. To, co wiemy o Cedrze „lirycznym“, trudno zgodzić z tym, co wiemy o Cedrze „realnym“; a tak samo jest z Rafałem, Heleną, Gintułtem, Sokolnickim i innymi. Przemaganie żywiołu lirycznego zaznacza się ujemnie na całości mimo zdumiewających, zawrotnych wprost osiągnięć we fragmentach. (Noc: „Stała teraz nad ziemią straszna i urocza, mocna a nieprzemożona, wołając z głębokich ciemności. Radość wznosiła się na kłębach zapachów z mroku jej, radość wszystko ogarniająca, wspaniała, olbrzymimi ruchy wyzwalająca ciało i duszę“. Taka jest noc Heleny de With przed wielką decyzją życiową. Ale i noc Rafała po pijatyce przedstawiona jest w patetycznym rejestrze: „w każdym miejscu ciemności bielało straszliwie, śmiało się podle ociekłe cynizmem, nagie cielsko dnia wczorajszego. Miliardy uczuć bezsilnego żalu kąsały piersi, jak nocne komary błotnistej okolicy“).

Dalszym krokiem na tej drodze są *Dzieje grzechu*, w których stylowi poetyckiemu została dana już olbrzymia przewaga, przy jeszcze większej intensyfikacji jego frazeologii („Straszny żal nagle wybuchł w piersi i stoczył się po sterczących głazach, po targających korzeniach w bezdenną wyrwę nicości“. „Obłapił ją za nogi i spętał jęk tego pokoju. Pustka! Bezbrzeżny mrok przedmiotów spojrzał w nią, jakby wyłupane krwawe oczodoły. — Ugodziło ją teraz pod serce żegadło zbójeckie“). Siła wszelako poetyckiej suggestii tego typu, zaprzężona do ładunku powieściowego, nie okazała się na tyle wielka, by powetować rezygnacje artystyczne z sił innych: podeptanie prawdopodobieństwa i zlekceważenie całej strony realnej. Całość powieści nabrała charakteru koszmarnego i spazmatycznego. Jest to jednak zarazem już punkt przełomu w tym zakresie.

W powieściach późniejszych widać już nawrót do równowagi dzieł wcześniejszego okresu. Już w *Urodzie życia* zastosowanie stylu poetyckiego ograniczone jest z powrotem do tych materyj, którym służył w *Ludziach bezdomnych* (t. j. momentów zwrotnych, złożonych stanów duchowych i krajobrazów, które stają się „własnością duszy“, jak np. niezapomniany widok łąki przy drodze cierniańskiej z błękitnym kwiatem-wieszczem i „poszeptną“ muzyką wiatru). Jeszcze jednak *Wierna rzeka* pełna jest inwersyj składniowych („śniły jej się piękne czyny, ponurym oświetlone urokiem“; „na wielobarwnym niebie czerwonego przybywało blasku“), a i w pierwszych dwóch częściach *Walki z szatanem* pełno wyrażeń takich, jak „czarna strzała puszczona w okute drzwi zbójectwa“, i nawet z policjantem paryskim Nienaski podobnym stylem rozmawia.

Ale już w okresie *Popiołów*, przypowieścią *Aryman mści się*, rozpoczął Żeromski inną serię utworów: utworów całkowicie poetyckich już w założeniu i w całości już pisanych prozą poetycką. Jest jednym z komunałów o Żeromskim, że był on z natury swojej lirykiem. Ale był on lirykiem, który nie chciał, czy nie mógł uprawiać liryzmu czystego. Potrzebne mu było zawsze oparcie w jakichś pierwiastkach pozalirycznych. Takim oparciem bywały dla niego wspomnienia, publicystyka, allegorie, motywy geograficzne albo historyczne. Z biegiem lat utwory o podstawie publicystycznej straciły naturalnie część swojej siły suggestyjnej, którą zawdzięczały aktualności; utworom geograficznym (jak *Międzymorze*) szkodzi nadmiar dydaktyki; allegoria w *Walgierzu* jest zanadto rozprowadzona w szczegóły, w *Arymanie* znowu zawiera zanadto dużo dowolności. Świeżością niezmniejszoną biją utwory drobne, na wspomnieniach oparte. Nad wszystkimi jednak króluje — rozmiarem pomysłu, szerokością perspektyw, skalą wyrażonych uczuć — *Duma o Hetmanie*.

* Zob. „Żeromski po latach“ w *Pionie* Nr. 43 (160) i „Powieść o dorastaniu“ w *Pionie* Nr. 44 (161).

KOMENTARZE

Pożałowania godne zajścia na wyższych uczelniach warszawskich napiętnowano z dużą słusznością jako niestosowne „wyżywanie się“ w burdach. I każdy rozsądny człowiek przyznać musi, iż zgodnie ze słowami p. premiera Składkowskiego „wolność, która wyładowuje się w ekscesach i wzniecaniu niepokoju, bezwzględnie staje się anarchią“.

Idzie jednak o to, aby leczyć przyczyny a nie tylko objawy choroby. Młodzież nie stanowi żadnej odrębnej klasy. Przeciwnie, prądy nurtujące w społeczeństwie znajdują w młodych umysłach najżywsze odbicie. Starsi nie zawinili tu wcale mniej.

„Idźcie do książki, polityka to nie wasza rzecz“ — znana to piosenka i wiemy, jak się zwykle kończy. Wszędzie i zawsze uniwersytety były i są ogniskami żywych zainteresowań politycznych. Na to nie ma rady.

A raczej jest rada. Tylko trzeba rzecz zupełnie odwrócić i — zamiast bezskutecznie odsuwać młodzież od polityki, do której się tym więcej garnie — powiedzieć sobie wyraźnie i śmiało, że trzeba tę młodzież politycznie wychować. Nie wystarczą jej bowiem nawet szczytne i wzniosłe zadania, jeśli są zbyt dalekie i sformułowane zbyt ogólnikowo, a przykład starszego społeczeństwa wcale nie budujący. Cele te muszą być konkretne i bliskie. Trzeba tym młodym zapędom dać teraz możność „wyżycia się“ we właściwy sposób, wskazówki i organizację. Tak już robią inni rozumiejąc, że polityczne wychowanie młodzieży dla państwa nie może być — w dzisiejszych warunkach — pozostawione swobodnej grze skłóconej „opinii“. Tylko celową i obmyślaną działalnością zamienić można rozwielmożnioną samowolę w wartości dla całego narodu pożyteczne. Negatywne rozwiązanie nie wystarczy.

*

Panu Daladier sprawili jego towarzysze partyjni nielada niespodziankę. Las wyciągniętych rąk z otwartymi dłońmi na sposób „faszystowski“ lub z zaciśniętą pięścią na modłę „frontu ludowego“ — to widok na kongresie radykałów nieoczekiwany i dający wiele do myślenia. Nic to, że kongres zakończyły uchwały, w których, zgodnie z przewidywaniami, starano się zapalić „i Panu Bogu świeczkę i diabłu ogarek“, uważając widocznie, iż nie nadeszła jeszcze chwila walnej rozprawy. Manifestacje na otwarciu kongresu w Biarritz mają swą wymowę, której żadne rezolucje zatrzeć nie potrafią. Plebs partyjny zaczyna coraz bardziej ciążyć ku dwu skrajnym biegunom magnetycznym. Czyżby już i we Francji zbliżała się chwila, kiedy trzeba będzie zdecydować się ostatecznie na zaciśniętą pięść lub na wyciągnięcie ręki z otwartą dłonią?

*

Nie było zaciśniętych pięści, ale szerokie saluty faszystowskie podczas wizyty hr. Ciano w Berlinie. Jednym krótkim „tak“ załatwiono sprawę etiopską, gdy tymczasem reszta Europy łamie sobie głowę nad rozwiązaniem problemu dyplomatycznych przecinków. Niemniej krótkim i wymownym „nie“ rozstrzygnięto wspólne stanowisko w sprawie udziału Sowietów w paktach europejskich.

Sowiecka polityka Włoch przechodziła już różne koleje. One to były pierwszym w Europie państwem, które uznało Związek Sowiecki *de jure*, wiążąc się z nim ścisłym traktatem przyjaźni. Dziś przyjaźń ta zamieniła się w zupełnie inne uczucia, a tymczasem „jedyną sprawę sporną“ pomiędzy Włochami i Rzeszą uregulowały protokoły berlińskie. Ta „jedyna“ sprawa — to spór naddunajski. Jaką formę przybierze i jak długo przetrwa ta „współpraca“ w punkcie, gdzie interesy włoskie i niemieckie krzyżują się bezwzględnie? Traktat czy porozumienie stwierdza podobno jedynie pewną równowagę sił w oznaczonej chwili. Nie może więc trwać długo, jeśli ta równowaga się zachwieje.

Protokoły berlińskie to... klęska polityki angielskiej—tak komentują w Moskwie wyniki podróży hr. Ciano do Niemiec. Ta „klęska Anglii“ nie wprawiła bynajmniej w dobry humor sowieckich wyznawców „niepodzielnego pokoju“.

*

Tym bardziej, że próba użycia okrętów francuskich i angielskich do strzeżenia brzegów Portugalii spełzła na niczym, wywołując w Londynie uczucie wyraźnego niesmaku. Powoli zachodzi pięcioramiennna gwiazda Sowietów, znikając z politycznego nieba Eu-

Styl koturnowy został tu zastosowany do tematu, który rzeczywiście do koturnów się nadawał. Walka jest tematem większości dzieł Żeromskiego, ale nigdzie indziej nie podjął on przedstawienia z bliska i w sposób bezpośredni walki tak wielkiego znaczenia (zmagania historyczne w *Popiołach* widzimy tylko fragmentarycznie, albo tylko z daleka; to samo da się powiedzieć o późniejszym *Wietrze od morza);* — nigdzie też indziej *głównym* bohaterem utworu Żeromskiego nie była równie wielka postać historyczna.

W wykonaniu dzieła niezmiernie szczęśliwe zastosowanie znalazła jedna z tych wrodzonych pasyj Żeromskiego, które nie zawsze sprzyjały konstrukcyjnej jednolitości jego utworów: mianowicie jego namiętność erudycyjna. Sprawia ona, jak dobrze każdemu czytelnikowi Żeromskiego wiadomo, że materie naukowe, napotkane po drodze, porywają jego wyobraźnię i odciągają od głównego szlaku opowieści czasem bardzo daleko: żeby przypomnieć bodaj tylko dygresję o historii węgla w *Ludziach bezdomnych*, o Wenecji w końcu I tomu *Popiołów* i o bursztynie w *Wietrze od morza*. Tutaj pasja ta przybrała postać kornego, a zarazem twórczego pietyzmu wobec źródeł, poddając się ich sposobowi widzenia rzeczy, ich nawet tonacji stylistycznej — i wywodząc z tego poddania ogromną strukturę, jedną z najpotężniejszych, choć zarazem architektonicznie najprzejrzystszych, jakie u Żeromskiego można spotkać.

Przy obszernych rozmiarach dzieła niebezpieczeństwem, które czyhało, była jednostajność. A przecież *Duma o Hetmanie* mieni się od celowego bogactwa. Przemożna wtedy u Żeromskiego skłonność do stylu bujnego, głośno-dźwięcznego, wspaniałego, doskonale się zeszła ze stylem przedstawianej epoki: zakwitającego baroku polskiego, — tworząc rapsod orientalno-sarmacki i rzymsko-klasyczny zarazem, rycerski i serdeczny, pełen jakiejś dotykalności plastycznej w obrazach, a równocześnie niezwykłego — trzeba użyć wyrazu Żeromskiego: „niewysłowionego“ — uduchowienia: — nieprawdopodobny wprost nasz nowoczesny odpowiednik starych i bezimiennych pieśni o Rolandzie, czy o Kosowym polu.

A przecież nie jest to tylko poemat o walce bitewnej (w której przedstawieniu wybitnie artystyczne zużytkowanie znajduje między innymi i właściwy wyobraźni Żeromskiego pociąg do okrucieństwa). Obok niej mamy tam walkę i innego porządku: walkę, jak sam ją Żeromski określił w dzienniku, o „Polskę wieczną“, która ukazana została ze wszystkimi swoimi „wiecznymi cnotami i zbrodniami“. „Widziadła snu“ Hetmana upostaciowują rzeczywiście wszystkie odwieczne antynomie patriotyzmu. Jak kochać ojczyznę, burząc się zarazem przeciwko złemu, które się w niej panoszy? Jak być przywiązanym do tradycji ojczystej, mając świadomość strasznych grzechów przeszłości? Jak czcić całość narodu, przeciwstawiając się jego większości? Najboleśniejsze sprawy dawnej Polski przesuwają się, żeby dać świadectwo zawiłości tych pytań: krzywdy ludu chłopskiego, dramat polsko-ruski. ponure bankructwo t. zw. „polskich na Moskwie gospodów“ i „szaleństwo polskie“, raz jeszcze zobrazowane w symbolicznej, jak u poetów romantycznych, sprawie Samuela Zborowskiego. A w dalszej perspektywie zarysowują się antynomie jeszcze ogólniejszego charakteru. Z najradośniejszej afirmacji życia rodzi się żądza, żeby to życie ugniatać; piękno staje się akompaniamentem gwałtu; doskonały umysł sprzymierza się z bezprawiem; jak to wyrozumieć? Pytania te padają i przybierają postać widziadeł, zatrzymują się jednak przed racjonalistycznymi rozwiązaniami. które tak zaciężyły na późniejszym *Wietrze od morza* i które siłę działania tego utworu tak umniejszają. (Bo skoro dobro i zło w świecie ludzkim zostaje, jak właśnie w *Wietrze od morza*, zrównane z dobrem i złem w pozostałej przyrodzie, szczupak pożerający płotkę i rybitwa pożerająca szczupaka rozgrzeszają zarówno Kaszubów, którzy męczą niedźwiedzia w samobitni, jak i Krzyżaków, którzy Kaszubów wyrzynają. Trudno też przy takim postawieniu sprawy uwierzyć w zarysowaną na końcu sąsiedzką zgodę dwu narodów i pocieszyć się nieoczekiwanie figlarnym wyprawieniem diabła do... Anglii).

Żadne inne dzieło Żeromskiego nie sięga w wyższe regiony; w żadnym też innym poezja wielkości i bohaterstwa nie przemówiła z większą siłą.

Nie jest i to dzieło bez skazy. W „Widziadłach snu“ są dłużyzny („zawołanie“ czarownicy, epizody Zborowskiego i Mścisławskiego); na złe w pewnych rzeczach wyszło Żeromskiemu przejęcie się Shelleyem (widoczne w nadmiernej rozlewności, w trochę drażniącym androgynizmie obrazu młodego Żółkiewskiego jako Diany i w zanadto kwiatowo-motylowych metaforach dla „ludzi nowotnej Polski“); zdarzają się i opadnięcia w „podniosłość“ typu publicystycznego. Mimo to wszystko jednak utwór ma potęgę w samym już śmiałym połączeniu tak wielu różnorodnych pierwiastków. Jest w nim cała rycersko-szlachecka tradycja dawnej Polski, wysublimowana we wspaniałym artyzmie; a schodzą się z nią harmonijnie i osobliwe transpozycje motywów ze skarbca ludowego i suggestionujące pogłosy stylu poezji ruskiej: bylin i *Słowa o pułku Igora*. Niezmiernie ekspresyjnie ukształtowana rytmika prozy czyni z *Dumy o Hetmanie* arcytwór dźwięczności. Mamy tu (w części wizyjnej) kilka z najsubtelniejszych u Żeromskiego obrazów natury. A ostatni ustęp „widziadeł“, kiedy stary Hetman. napatrzywszy się na wiadome sobie chwały i nędze Polski, widzi jej przyszłość w pokoleniu wlokącym się na Sybir i stara się przez ściśnięte gardło wykrzyknąć „Nie pozwalam“, jest jedną z prawdziwie syntetycznych scen literatury polskiej, w której wysoce samoistny poeta przyjmuje i po swojemu przekazuje historyczne dziedzictwo. Złożoność jego stosunku do tego dziedzictwa w niczym znamienniej się nie uwydatnia, niż w tym właśnie włożeniu najstraszliwszego okrzyku dawnej Polski w usta najbardziej czczonego z bohaterów w związku z najbardziej wstrząsającym obrazem z przeszłości. Rozległość perspektyw przez ten moment otwartych jest jeszcze jednym z czynników ekspresji utworu.

---

ropy. Ale gdy wojska gen. Franco wkroczą do Madrytu, pozostanie jeszcze czerwona Katalonia, gdzie wszechwładnie rządzi towarzysz Antonow-Owsiejenko. Oto źródło przyszłych, niedalekich już może konfliktów.

*

Nie wiemy, czy w czasie swej wizyty w Pradze król Karol rumuński przedstawił naszym czeskim sąsiadom niebezpieczeństwa flirtu z Sowietami. Ale zapewne mówiono o zarysowujących się nowych tendencjach w polityce zagranicznej państw Małej Ententy. Zbliżenie Jugosławii z Włochami z jednej, a z Węgrami z drugiej strony jest właśnie takim *novum*, które może nieco zmienić ukształtowanie sił w tej części Europy. Nie uszło również zapewne uwagi rządu czechosłowackiego, że przyjaźń francusko-sowiecka dość wyraźnie ochłodła, zwłaszcza od czasu rozpoczęcia dyskusji nad sprawą nieinterwencji. Jeśli pogłoska o zesłaniu Dymitrowa na Syberię za niepowodzenia hiszpańskie okaże się prawdą, to coraz trudniej będzie udowodnić, iż pomiędzy rządem sowieckim a Kominternem nie ma żadnej zażyłości, a tylko daleka znajomość. Teza ta straci jedynego wyznawcę, jakim był p. Litwinow, którego oświadczenia w Lidze Narodów wywołały w swoim czasie ogólnoeuropejską wesołość.

*

Z Ligą zaś musi być zupełnie źle, skoro tak umiarkowane zwykle pismo jak *La France Militaire* oświadcza wręcz, że po deklaracjach belgijskich „Liga Narodów nie jest już zdolna do życia“. Dziennik dodaje przy tym ze wzruszającą szczerością: „nie ma czego żałować, gdyż jeśli przedtem Liga nie mogła zupełnie nic, to dziś zaczyna być szkodliwa. To samo da się powiedzieć — pisze organ wojskowy — o bezpieczeństwie zbiorowym, które nie było nigdy niczym więcej jak słowem, ale to słowo nie ma już teraz żadnego sensu.

*

Tymczasem zbrojenia trwają dalej. Zbroi się intensywnie Anglia, która za wszelką cenę pragnie trzymać się z daleka od europejskich „wojen religijnych“. Rząd angielski jest pod tym względem w najzupełniejszej zgodzie z całą opinią publiczną, która — podobnie jak lord Henry z powieści Wilde'a — „nie pragnie zgoła, aby w Anglii cośkolwiek się zmieniło — z wyjątkiem pogody“.

JUNIUS

POWITANIE

Witam Cię —dłonią sięgając ponad ognisko —
druhu. Ty nocą przybywasz i milcząc przystajesz:
otośmy towarzysze — tak na pozór blisko —
a przedzieleni ogniem, jak nowym rozstajem.

Wyprostowani trwamy, chociaż się dłonie spotkały.
Wzrokiem o wzrok, plecami o mrok nieruchomo wsparci —
jak dwa posągi wykute z tej samej skały,
oboje dróg własnych wędrowcy uparci.

Siądź, druhu; siądź, miła — czyliż duma Ci wzbrania
grzać się przy ogniu równego Ci drogą pielgrzyma?
Jest więc słabością zapełnić sobą samotność czekania?
I serce smutne praw nie ma? Nie może zatrzymać?

Drogę Ci swoją opowiem. Od gór przeczystych
idę przez puste równiny nad ciemną wodę. —
Słuchaj! Słońca mam dużo, żar serca nie wystygł!
Jeśli chcesz: — drogą pustyń ku wodom powiodę.

Jeśli nie chcesz: czyń jako dziś uczyniłaś.
Noc mroczną, siebie, ogień i mech Ci przyrzekam.
Przyjdź ku ognisku znienacka — druhu mój, miła.
Zawsze w mrok patrzę z ufnością. I zawsze czekam.

EDWIN HERBERT

IRENA KRZYWICKA:

POEZJA I GROTESKA

Pamiętacie Cyniana? Geniusz ten sprzedał kolumnę Zygmunta, tramwaj miejski i wynajął halę Dworca Głównego na dancing. W *Lochach Watykanu* [1] znajdujemy przedsięwzięcie zakrojone na większą miarę. Takich rzeczy niepodobna wymyślić, zdarzenie więc oparte jest na fakcie autentycznym. Oto w końcu zeszłego stulecia liberalne encykliki Leona XIII wywołały wzburzenie we Francji wśród sfer bardziej katolickich od samego papieża. Jakiś spryciarz puścił wówczas pogłoskę, że Leon XIII został uwięziony przez masonów i przebywa w lochach Watykanu, że na jego miejsce podstawiono sobowtóra, będącego na usługach Loży masońskiej. Na uwolnienie prawdziwego papieża francuski Cynian urządził zbiórkę, tym skuteczniejszą, że sekretną, tym wydatniejszą, że „ideową“. Osobliwe to wydarzenie stało się dla Gide'a bodźcem do napisania przepysznej powieści, jednej z najwybitniejszych we współczesnej literaturze francuskiej.

Fakt tak absurdalny stwarza w myśli (a może i w życiu) cały ciąg irracjonalnych konsekwencyj. Ma się uczucie, jak gdyby wypadki, raz przezwyciężywszy naturalne prawdopodobieństwo, nabierały lotności i innej, rozkoszniejszej prawdy, jak gdyby poczynały się mnożyć, dwoić i troić w świecie, gdzie przestają obowiązywać nudne prawa przyrodnicze i socjalne. Życie nawet potrafi tworzyć czarujące absurdy, a cóż dopiero fantazja poety! Tak Gide. Podłożywszy jako kamień węgielny swojej powieści ową dziwaczną pogłoskę o uwięzieniu papieża, wznosi na niej, z pełną wdzięku nonszalancją, prześliczną architekturę poezji, dowcipu i jadowitej mądrości.

Nie będziemy pytali jak dzieci: „Czy to było naprawdę?“ ani nawet: „Czy to mogłoby być naprawdę?“ bo to nam i autorowi jest doskonale obojętne. Pytamy tylko: I co? I co? niesyci coraz to nowych niespodzianek, i śmiejąc się zamieniamy porozumiewawcze spojrzenia z autorem na znak, że zrozumieliśmy, iż ta — jak ją bezpretensjonalnie nazwał Gide — *sotie* pełna jest głębszego znaczenia.

Gide kpi sobie ze wszystkiego. Kpi z owego francuskiego Cyniana, którego zwie Protosem i z którego, pozostawiając go zresztą w cieniu, robi dowcipnego geniusza występku. Pozuje go zresztą najwyraźniej na balzacowskiego Vautrina, a raczej parodiuje go rozmyślnie, jak zresztą cała powieść jest parodią romansu kryminalnego — poetycką parodią. Protos, będący satyrą na powieściowych zbrodniarzy, ma jednak w sobie coś ze złego snu i budzi niepokój prawie mistyczny.

Kpi sobie Gide z Antyma, będącego kapitalną figurą powieści, z niedowiarka Antyma, zajmującego się wiwisekcją i czynnie działającego w Loży masońskiej. Ten zawodowy bluźnierca popełnia wreszcie świętokradztwo. A jednak Matka Boska leczy go podczas snu z zastarzałego kalectwa. Antym, który dotychczas zgrzytał jak korek po szkle wśród swojej pobożnej rodziny, staje się świętym, czym zresztą jeszcze gorzej działa wszystkim na nerwy. Tyle od niego ani żona ani krewni nie żądali. Kościół znalazł się nieładnie wobec tego nawróconego grzesznika — nie nagrodził mu strat materialnych. „Niechże cię Kościół uczy gardzić (dobrami tego świata), ale niech ci ich nie zabiera“ — oto słowa jednego z krewnych a zarazem kpiny z ludzi pseudo-wierzących, nieświadomie szukających w religii materialnego lub moralnego zysku. Oni właśnie poddani są najzjadliwszemu szyderstwu, ci nazbyt prawomyślni, nazbyt posłuszni, czerpiący nade wszystko z Kościoła pewność siebie, poczucie bezpieczeństwa, wiarę w ustalony porządek rzeczy i we własne przywileje. Temu wszystkiemu Gide daje impertynenckiego prztyczka w nos. Jego świat, wywrócony do góry nogami, nie jest bezpieczny dla miernot, dla ludzi nie umiejących myśleć, pozbawionych fantazji.

Oto szwagier Antyma, Julius de Baraglioul, mierny, wzniosły i płaski pisarz, kandydat (zresztą bezskuteczny) do Akademii, wzór salonowego katolika. Ten fika koziołka na pierwszej przeszkodzie, która mu poderwie jeden z jego ustalonych poglądów: wiarę w podniosłe życie ojca, starego dyplomaty. Julius przekonywa się, że papa spłodził w nieślubnym związku bardzo dziwnego syna. Już jedna rozmowa z tym pół-bratem czyni piekielny zamęt w jego uporządkowanej i poszufladkowanej głowie. Niepokojący efeb, paroma pchnięciami intelektualnymi, przebudowuje niemal człowieka. I podczas gdy Antym idzie po drodze świętości, Julius leci na łeb na szyję po pochyłości przeciwnej. Coś się zaczyna w nim budzić, coś kroić, coś przestawiać... Ale mierność zwycięża. Julius nie pofrunie nigdy. Te dwie marionetki, pchnięte z początku w wir niesamowitych wydarzeń, powrócą automatycznie na swoje miejsca. Możliwość istnienia fałszywego papieża odbierze w końcu wiarę nawróconemu niedowiarkowi, ale i powróci na łono Kościoła zachwianego katolika. Ten sam fakt wywoła dwa przeciwne efekty. Bo — zdaje się mówić Gide — każdy człowiek ma swój własny tor psychiczny, z którego może na chwilę zboczyć, ale na który musi powrócić.

I na to nie ma rady. Tak samo jak nie ma rady na uroczego i niemoralnego Lafcadia, owego gorszącego efeba, wypieszczonego ze specjalną czułością przez Gide'a. Lafcadio jest wcieleniem amoralności, jest może nawet za bardzo w tej amoralności pryncypialny, za konsekwentny. Ten piękny młodzieniec o perwersyjnym wdzięku przemawia zarówno do wyobraźni kobiet jak mężczyzn, podobnie jak panna de Maupin, jak szekspirowska Viola. Całe jego życie jest równie dwuznaczne jak jego płeć. Zuchwały, zdobywczy, przekorny, pozbawiony skrupułów, chce być panem życia i panem wypadków. Pragnie niebezpieczeństwa, pożąda ryzyka, nie znosi żadnego nakazu, żadnego prawidła, żadnego kanonu moralnego. Jest bezinteresowny w swoim buncie i nawet w zbrodni. Każdy jego gest to wyzwanie rzucone nie tylko ludziom ale i porządkowi świata. Na dnie jego działań kryje się okrutna, napoły dziecinna ciekawość: „Co się stanie, jeżeli odważę się jeszcze i na to?“ I nie staje się absolutnie nic. Żadnej kary, żadnego odwetu sprawiedliwości. Oto stan duszy Gide'a w owej epoce. zerwanie z pu-

[1] ANDRÉ GIDE: *Lochy Watykanu*. Przełożył i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy). Warszawa 1936. Tow. Wyd. „Rój“.

rytańskim wychowaniem i dewocyjną atmosferą domową.

Lafcadio, wyzywający i zwycięski, pozostaje bezkarny, zarówno socjalnie jak we własnym poczuciu. Nie ma żadnych wyrzutów sumienia i nie będzie jak Raskolnikow szukał w biurze policyjnym ukojenia i ekspiacji. Zbrodnia Lafcadia jest tak absurdalna i niepotrzebna, że nie budzi ani zgrozy ani wstrętu; ot, niesforny chłopiec stłukł figurkę porcelanową. Dzięki temu tylko, dzięki odrealizowaniu owej zbrodni, dała się amoralna teza utrzymać i w zdumiewający sposób spleść z radosną afirmacją swobody ludzkiej. Dziwne marzenia drzemią w duszy purytanów, ale dowiedzieć się o nich można tylko wówczas, gdy pękają okowy narzuconej przemocą moralności. Jest w tym zresztą coś tak zdrowego jak w spowiedzi albo w psychoanalizie. To, co stłamszone, zbiera się na dnie psychiki niby duszący gaz i zatruwa powoli: oswobodzone przez fantazję starcza akurat na to, aby wypełnić mydlaną bańkę fikcji i ulecieć tęczowo w powietrze. Dla tych uzdrowień, oczyszczeń, dla uzyskania bezinteresownej radości, dla zwalczenia nudy i pospolitości świata, wybornym ratunkiem jest groteska.

Powieść Gide'a jest zdumiewająco prekursorska, jeżeli się zważy, że była pisana przed wojną, kiedy jeszcze nie smakowano tak głęboko jak dziś w humorze czystego nonsensu, który stanowi jedno z najmilszych upodobań naszej epoki. Dziś, kiedy wszystko jest zachwiane, kiedy świat coraz bardziej sprawia wrażenie szalonego, kiedy cała nasza rzeczywistość jest jednym pociesznym i koszmarnym zbiorem niekonsekwencyj, idiotyzmów, możliwości i niemożliwości, cóż dziwnego, że humor i dowcip coraz intensywniej zmierzają do irracjonalizmu? Najwybitniej ujawnia się to w kinie: komicy amerykańscy, zwłaszcza Chaplin i bracia Marx. Czysty nonsens ma skrzydła i potrafi jak poezja oderwać nas od życia i przenieść w abstrakcję, nie ponurą i nie napuszoną, ale w coś, co jest niejako esencją, zgęszczeniem i syntezą rzeczywistości. Komizm czystego nonsensu potrafi pobudzić nas do kurczów śmiechu, ale i dać wzruszenie metafizyczne, potrafi jednym skrótem przenicować sprawy t. zw. „poważne“ i pod pozorem błazenady ukazać zadziwiające perspektywy filozoficzne. „Ludzie żywi nic o tym nie wiedzą — wciąż się szczycą postępem i wiedzą — i są z prawem grawitacji w zgodzie“, jak powiada Pawlikowska. Na szczęście wiedzą coś o tym artyści i potrafią tę swoją wiedzę narzucić światu.

Gide był jednym z pierwszych, który odważył się zerwać z pospolitą logiką, z prawdopodobieństwem i konsekwencją, wymaganymi w powieści. Stworzył sobie od niechcenia, świetnie się bawiąc, inną logikę, inną konsekwencję zdarzeń, gdzie nawrócenia i odwrócenia odbywają się inaczej, ale bardziej nieodparcie niż w zwykłym świecie, gdzie kandydat na męczennika za wiarę jest srodze udręczony nie przez dzikie zwierzęta, ale przez owady: pluskwy, pchły, moskity; gdzie współczujemy ze zbrodniarzem, kiedy gubi modny kapelusz; gdzie z całą gotowością sami byśmy ograbili bogatą i głupią hrabinę. Ten dziwny i niesłychanie zabawny świat wydaje się nam zresztą wzorem sensu w zestawieniu z tym, co nam przynoszą codziennie gazety. I — co jest wielkim zwycięstwem Sztuki — jest to świat trwalszy, mniej zniszczalny od naszego.

Lochy Watykanu są ogromnie młode, eksplozywne, obrazoburcze. Ich zuchwalstwo ma dwadzieścia rozkwitłych lat, a śmiech, bezczelny trochę i radosny, brzmi zdrową wiarą w siebie. Inna rzecz, że nigdy młodość nie zdobędzie się na tę pewność dotknięcia, na tę dojrzałość myśli, na tę pozorną beztroskę, będącą rezultatem wielu niełatwych rozmyślań. Młodość Gide'a to dopiero ta druga młodość, kiedy się zdobyć można na afirmację samego siebie, kiedy się człowiek otrząśnie ze skorup jaja psychicznego, które mu się dotąd zdawały granicami świata i które rozsadzał powoli. Kiedy się narodzi powtórnie jako duch świadomy siebie i samodzielny, wtedy zdobywa tę wielką radość i poczucie racji swego istnienia. Takich młodości może być zresztą w życiu człowieka kilka. Gide na tę prawdziwą młodość zdobył się późno, bo po czterdziestce, ale tym bardziej zwycięsko. Zapach młodości został poetycką magią utrwalony na kartach książki i on to może działa na nas tak upajająco.

Lochy Watykanu przetłumaczył Boy i opatrzył je jak zwykle znakomitym wstępem. Nazwisko tłumacza niechaj mnie zwolni od wszelkich pochwał, rozumieją się same przez się. Przekład Gide'a jest jednak swego rodzaju sensacją przez to, że Boy porzucił klasyków i po raz pierwszy wziął na warsztat współczesnego pisarza francuskiego. A że Gide jest jednym z najpierwszych stylistów swego kraju, dobrze się stało, że znalazł takiego tłumacza.

JEAN FABRE:

PAWEŁ VALÉRY W WARSZAWIE

Postać Pawła Valéry jest dla wielu jego czytelników miłą niespodzianką. O ile poezja jego uchodzi za rzadką i trudną, o tyle rozmowa poety jest bujna i przystępna. W tym drobnym panu o zmęczonych a niezmiernie żywych, subtelnych rysach, o spojrzeniu zamglonym choć tak przenikliwym, trudno odgadnąć filozofa abstrakcyjnej kwintesencji. Myśl jego towarzyszy swobodnie każdej rozmowie i wypowiada się bogatym słowem o matowym brzmieniu, w którym się wyczuwa południowy akcent. Taki człowiek mógł się narodzić tylko nad Morzem Śródziemnym. Towarzysząc autorowi *Eupalinosa* wyobraźnia przenosi nas z „promenady“ w Montpellier lub Sète, gdzie namiętnie dyskutują emeryci, do greckiej ziemi platońskich dialogów, a przeskok ten jest mniej paradoksalny, niż to się wydaje na pierwszy rzut oka.

Żywość myśli i wirtuozja dialektyczna stawiają Valérego na poziomie najsubtelniejszych filozofów rozmawiających z Sokratesem. Na tym jednak kończy się podobieństwo. Nie ma nic bardziej odległego od zarozumiałości i pedantyzmu sofisty niż prostota i swoboda Valérego. Doprowadził on do szczytu tę sztukę, która jest może najbardziej doskonałym wytworem kultury francuskiej: sztukę rozmowy. Ten poeta abstrakcji nie znosi ogólników; jest zdecydowanym wrogiem napuszonych słów. Tak więc nie może mówić bez uśmiechu o rozplenionej ideologii, zaciemniającej gęstym dymem symbolizm. Zapytany o zdanie powiedział: „Weźcie trochę Platona i Plotyna, dodajcie Hegla, Hartmanna, Villiersa, Wagnera, Ibsena, idee odwieczne, podświadomość, kres, jeszcze kilka składników; zamieszajcie wszystko, mocno wstrząsając. Z tego wypadnie — wielkie nic, które nazywamy symbolizmem“.

Przed audytorium w Instytucie Francuskim Valéry przyznaje się do pewnego zastrzeżenia, jakie miał niegdyś w swym podziwie dla Mallarmégo. Niepokoił go charakter metafizyczny, ta „hyperbola“ w *Prose pour des Esseintes*, przedstawiona z ironiczną tajemniczością właściwą Mallarmému. Metafizyk, którego ś. p. Albert Thibaudet chciał koniecznie widzieć w Valérym, obawia się niezmiernie złej metafizyki, a słusznej nie chce zbyt ulegać, gdyż widzi w niej niebezpieczeństwo zubożenia umysłu, dlatego może tak się wzdraga przed abstrakcyjną dyskusją i chętnie szuka dywersji w anegdotach: [redacted]

Trudno spotkać podróżnika bardziej obojętnego na malowniczość krajobrazu. W naszej epoce, obfitującej w łowców silnych wrażeń i jaskrawych obrazów, Valéry podróżuje jak ludzie XVII wieku, których sprawozdania tak mało dają naszym oczom, a tak dużo umysłowi. Nie znaczy to, by poeta nie widział piękna, on po prostu nie chce mu ulec, z obawy przed jego władzą.

Byliśmy na skarpie na Bielanach, u stóp naszych płynęła Wisła wielka, szara, spowita w mgłę listopadową, niezmiernie smutna i potężna. „To jest Wisła?“ powiedział Valéry, popatrzył długą chwilę. „Jestem wam wdzięczny, żeście mnie tu przyprowadzili“. I zaraz jakby się broniąc przed nastrojem: „A te łodzie?“ Były to łodzie piaskarzy i rybaków, kwadratowy kształt ich żagli bardzo go zaciekawił, porównał je z barkami rybaków w Sète, pytał o sposób kierowania.

Ponad nagimi drzewami o wybujałych gałęziach widać było wieżyczki klasztorne, z których rozległy się dzwony. W wielkiej ciszy poranka wrażenie było przejmujące. Valéry jakby tego nie spostrzegł, natomiast zasypał nas pytaniami na temat wieżyczek. Skąd ten kształt? Czy to nie wpływy Wschodu? Czy jest to forma przystosowana do zamieci śnieżnych? Czy w architekturze użyteczność jest jedynym wytłumaczeniem kształtu? W ten sposób rozmowa z Pawłem Valéry nawraca do dzieł ludzkich, by w nich z kolei znaleźć ogniwo życia umysłowego. Poeta nie pragnie innej definicji dla swego dzieła, w którym nie należy szukać przede wszystkim filozofii, nastrojów i obrazów. Ulubiona anegdota Valérego: malarz Degas skarżył się Mallarmému, że nie umie pisać wierszy: „a przecież nie brak mi pomysłów“ — „Ależ, Degas, — odpowiedział mu poeta — wierszy nie pisze się myślami, lecz słowami“. Valéry powtarza to wiele razy jako uzupełnienie jakże skromnej i dumnej zarazem definicji poezji: „Obowiązkiem poezji jest doskonale zastosowanie języka



Paweł Valéry

narodowego“. Jest to określenie równie odległe od olbrzymiego programu romantyków jak i od zarozumiałej „sztuki dla sztuki“. Sztuka jest „zastosowaniem“, świadectwem najwyższej działalności umysłowej, nie dlatego najwyższej, że ślepej, lecz przeciwnie, całkowicie świadomej.

Są to ulubione teorie Pawła Valéry, wyrażone przezeń z wielką werwą podczas odczytu w Akademii Literatury. Zuchwałą wydaje się krytyka entuzjazmu wobec przedstawicieli literatury polskiej, bogatszej od innych w poetów „uniesienia“. Valéry pozwolił sobie na to, bo znał poczucie humoru i zmysł krytycyzmu swego audytorium.

[redacted] pisanie jedy- [redacted] jest stanem [redacted] natchnie- [redacted] naszą nie- [redacted] naro- [redacted] wypływa si- [redacted] głębokiego [redacted] siła, z któ- [redacted] przyobleka [redacted] który się za- [redacted] w pamię- [redacted] „który nam [redacted] drugi i na- [redacted] wszystkich sił [redacted] się samy- [redacted] leniwym [redacted] pisać pod cią- [redacted] raczej „geniusz [redacted] się równie w technice jak i w natchnieniu“.

Dlaczego niektórzy poeci temu zaprzeczają? Bo poeci to często dziwni ludzie: uważają, że praca jest wstydliwą częścią twórczości. Natomiast uniesienie jest bardziej efektowne; natchnienie imponuje tłumom. Toteż należy je uważać za jedyne źródło poematu. Valéry oburza się na taki stosunek do sztuki.

Pokładanie całej swej zasługi i dumy na przypadku jest, jego zdaniem, godne parweniusza lub dyletanta. Osobiście wstydzi się on prawie natchnienia, a chlubi cierpliwością, wytrwałą pracą, harmonijną równowagą, której wymaga „to długie wahanie między dźwiękiem i znaczeniem słowa“. Lot Pegaza powinien wzorować się na maneżowym koniu starego Boucher, który przyznał się pewnego razu generałowi Lhote: „jestem u szczytu mej sztuki: koń chodzi stępa... bez błędu“.

Doktryna ciekawa i piękna, tym bardziej skoro wiemy, że jest ona owocem doświadczenia, wynikiem tej ascezy, w której powstała poezja Valérego i dla której ma on prawo tworzyć kryteria etyczne i estetyczne. Można natomiast mieć pewne zastrzeżenia co do przykładów popierających tę doktrynę.

Tak więc skoro Valéry stawia klasycyzm jako przykład swojej doktryny, to sam przyznaje, że to określenie jest bardzo indywidualne. Ci, których nazywa klasykami, byli nimi nie wiedząc o tym. A jednak wszystko się u nich dzieje tak, jakby chcieli zmniejszyć do minimum rolę przypadku: otaczają się wzorami i regułami. Te wszystkie utrudnienia nie szkodzą sztuce, przeciwnie zmuszają poetę do jasności, uświadomienia, wyboru, do „rzeczy, które zależą od niego, a nie od sił nieznanych. Klasycyzm operuje budowami a nie przypadkiem“. Oczywiście. Trzeba jednak zwrócić uwagę na to, że klasycy podkreślali równie mocno jak inni konieczność tego pierwszego uniesienia, które w braku lepszej definicji nazywamy natchnieniem i geniuszem.

Baudelaire, jeden z najwybitniejszych przykładów doktryny Valérego, nazywa poetę „doskonałym chemikiem“, lecz dodaje: „o świętej duszy“. Nie ma prawdziwego poety, który by nie miał w sobie czegoś z tych dwóch elementów — nawet wtedy, gdy się przeciw nim buntuje. Ten bunt jest czasami konieczny: on to dzieli na okresy wieczny przypływ i odpływ romantyzmu i klasycyzmu, którym Valéry określa całą historię literatury.

Valéry nawołuje nas do zwalczania instynktu. To hasło nabiera w jego ustach niezwykle wielkiego znaczenia, odbiegając od sztuki. W epoce entuzjastycznych uniesień, w których współcześni mogą stracić poczucie godności ludzkiej, dzieło Valérego jest ostoją spokoju, zimnej krwi, praw i obowiązków myśli. To jest źródłem jego siły, w tym może także leży najgłębsza przyczyna wzruszającego przyjęcia, jakiego doznał w Polsce.

Skoro mu powiedziałem, że wielu spośród słuchaczy zna jego piękne wiersze na pamięć, zdumiał się: „Nigdy bym tego nie przypuszczał; Bóg wie, że pisząc nie myślałem o tym wszystkim, ale — dodał z uśmiechem — *de ces Polonais rien ne m'étonne*“.

To były ostatnie słowa, jakie mi powiedział Valéry.

Warszawa, 1.XI.1936.

W R Ó Ż B Y

Chłopiec w lipcowe wiejskie południa
ogród odwiedzał. A pośród łopianów
świat mu się skwarnie wyludniał,
jakby na dnie przezroczego siadł
oceanu.

Wpatrywał się w niebo i ginął umyślnie
i kładł się nawznak i umierał,
a poprzez kwiaty drgające i liście
widywał, jak niebo się czasem rozwiera.

Bezmiarem zlękniony i śmiercią udaną,
nieznaną trwogą dotknięty się zrywał
i biegł do pracy: — z kwiatów łopianu
układał szorstki wzorzysty dywan.

Nieraz deptał swą pracę, na drogę
wybiegał
i szedł nią długo, aż do znużenia.
Wzrok wlepiał w piasek i czasem —
o nieba! —
w piasku znajdował zaklęte kamienie.

Zbierał je skrzętnie. Wieczorem na stole
przy lampie naftowej kładł między
kwiaty.
I nic nie wiedział, że ogród, niebo i pole
zwolna stawały się poematem.

EDWIN HERBERT

NOWY ADRES
REDAKCJI
i
ADMINISTRACJI
„PIONU“:

Chmielna 33 m. 5
Warszawa

MARIAN PIECHAL:

BLASKI I NĘDZE WIEKU XIX

Wiek XIX Bertranda Russella[1] nosi w oryginale tytuł *Freedom and Organization 1814 — 1914*, i dopiero ten szczegół dostatecznie nam wyjaśnia niepełny bilans zagadnień minionego wieku, zestawiony efektownie przez znakomitego angielskiego pisarza i myśliciela. Brak nam w tym nie tyle ogólnym, ile ogólnikowym bilansie zagadnień wyłącznie społecznych i politycznych tak ważnych pozycyj jak metamorfozy myśli czysto spekulatywnych i ich wpływ na życie potoczne, jak olbrzymi przewrót w sztuce dokonany na przestrzeni od XVIII do połowy XIX wieku, jak nienotowany dotychczas w historii szybki rytm rozwoju nauk przyrodniczych, a w związku z tym techniki i radykalny wpływ tych wszystkich przemian na obyczajową i socjalną strukturę życia najszerszych mas. No, ale chcieć jeszcze i tego, to znaczy chcieć rzeczy wykraczającej poza możliwości i siły jednego, nie wiedzieć nawet jak wszechstronnego i najbardziej uzdolnionego człowieka. Dla dokonania podobnego dzieła potrzeba by zorganizowanej współpracy co najmniej kilku z odpowiednich dziedzin fachowców, czegoś na wzór zespołu encyklopedystów francuskich, aby pełnię zagadnień wieku XIX można było dostatecznie ogarnąć i wyczerpująco prześwietlić.

A zadanie to, chociaż tak rozległe i skomplikowane, jest łakome i nęci niejednego ze współczesnych myślicieli europejskich. Wystarczy wymienić z tego zakresu ostatnie, niektóre bardzo głośne, prace takich znakomitych autorów jak Bierdiajew, Massis, Benda, Paul Valéry, ażeby się upewnić, że wiek XIX był jednakże dla nas czymś tak ważnym, a jednak już obecnie czymś tak odległym, że instynktownie niejako domaga się bezapelacyjnego obrachunku i ostatecznej, oczywiście z punktu widzenia naszego pokolenia, kwalifikacyjnej syntezy.

Jedną z większych prób takiej, niepełnej zresztą, jak już o tym była mowa, syntezy dziejów minionego wieku jest ostatnie dzieło Russella. Autor znanych również i u nas z doskonałych przekładów *Perspektyw przemysłowej cywilizacji*, *Przebudowy społecznej*, *Wychowania a ustroju społecznego*, *Dróg do wolności* i *Małżeństwa i moralności* szczególnie był przygotowany do podobnej pracy. Znam tylko jeszcze jedną podobną, mniej może metodyczną, ale zato nieporównanie głębszą historiozoficznie pracę, a mianowicie *Storia d'Europa nel secolo decimonono* Benedetta Croce. W okresie gwałtownych przemian we wszystkich dziedzinach współczesnej twórczości, myśli, życia zbiorowego i indywidualnego, wobec niewątpliwego zmierzchu prawd wczorajszych i niewiary w prawdy jutrzejsze, nie dziw, że zjawia się nieodparta potrzeba ogarniającego spojrzenia wstecz, aby tym trafniejszą wybrać drogę wiodącą w lepszą przyszłość. Do niedawna rozmaite doktryny polityczne, dopóki jeszcze nie uległy rozczarowującej próbie praktyki, krzepiły wiarę w tę lepszość nadchodzącego jutra, oglądanego przez różowe okulary wyznawczego optymizmu. Ale w ostatnich latach, które przyniosły raptowną dewaluację tych powszechnych doktryn i wypływającego z nich optymizmu, powstała nagle przepaść, no i... potrzeba rozpoznawczego obejrzenia się za siebie, ażeby nabrać odpowiedniego rozpędu do skoku ponad tą przepaścią na trwały ląd nowego jutra. Nie ma chyba w obecnych czasach narodu o jakiejkolwiek przeszłości historycznej i tradycji własnej kultury, który by nie czynił tego z mniejszym lub większym powodzeniem na własną rękę. Czynią to nie tylko stare narody europejskie, ale i z innych kontynentów, jak np. Stany Zjednoczone Ameryki Północnej lub Japonia. Potrzeba zmiany, ostatecznego porachunku z przeszłością, jest powszechna. Wyrazem tego, jednym z wielu zresztą, nie licząc współczesnej literatury pięknej i wogóle sztuki, gdzie znajdujemy akcenty najsilniejsze, jest właśnie omawiane dzieło Bertranda Russella.

W tomie pierwszym tego dzieła, składającym się z dwóch części, mamy przedstawioną antynomię dwóch sił dziejowych: scalającej od zewnątrz, opartej na tradycjach i wypróbowanym doświadczeniu wieków — i rozsadzającej od wewnątrz, rewolucyjnej, opartej na nowych zdobyczach nauki i wnioskach nieustraszonej myśli. O pierwszej z tych sił mówi część książki Russella zatytułowana „Monarchia legitymistyczna", gdzie mamy szczegółowe rozważania na temat „spadkobierców" Napoleona po jego upadku w osobach cara Rosji Aleksandra I, cesarza austriackiego Franciszka, króla pruskiego Fryderyka Wilhelma, księcia regenta Anglii i króla francuskiego Ludwika XVIII; spośród zaś ówczesnych mężów stanu — Metternicha, Castlereagha i Talleyranda. Cięta charakterystyka tych groteskowych nieraz w poszczególnych sytuacjach życiowych figur politycznych, ich skomplikowanych a chytrych i przebiegłych „gierek" politycznych na ówczesnej szachownicy interesów państw europejskich, stanowi główną treść tej części. Całe zakulisowe machinacje Kongresu Wiedeńskiego, następnie spekulacje t. zw. Świętego Przymierza wywrócono tutaj podszewką na wierzch. Jednak ta tak misternie konstruowana kopuła porządku i bezpieczeństwa europejskiego miała niebawem runąć pod niezwalczonym pochodem nowych przemian społecznych, nowej myśli filozoficznej i socjalnej. Wszystko to działo się pod koniec pierwszej połowy wieku ubiegłego, okresu wszechwładzy Metternicha. Obecnie zbliżał się zmierzch tej jego potęgi dyplomatycznej, opartej na pewnego rodzaju machiavellowskiej przebiegłości, wyrachowanym braku skrupułów moralnych i cynizmie politycznym. Rok 1848 był krachem starych prawd i nadzieją nowych. I choć odrazu nie prysły „nieczułe lody i przesądy światło ćmiące", ale już podziemny nurt nowych myśli i zdarzeń torował drogę nowym czasom.

Mówi właśnie o tym część druga tomu pierwszego zatytułowana „Pochód myśli". W szeregu rozdziałów omawiających podłoże społeczne ówczesnych wydarzeń politycznych, szczegółowy wgląd w stosunki wiejskie i przemysłowe, oczywiście przede wszystkim angielskie, w ukazaniu syntetycznym sylwetek takich myślicieli, jak Malthus, Bentham, James Mill, Ricardo, Owen, Marx i Engels, a następnie w treściwym i wiernym zobrazowaniu ich doktryn i doktryn im pokrewnych, mamy najsubtelniejszą charakterystykę drugiej połowy wieku ubiegłego, którego faktyczną granicą, według Russella, jest rok 1914. Albowiem t. zw. Wielka Wojna europejska była tylko i jedynie konsekwencją mechanistycznych i myślowych dziejów tej drugiej połowy wieku XIX. Najlepiej scharakteryzuje tę, jak ją Russell nazywa, „intelektualno-mechanistyczną" epokę naszych dziejów następująca cytata z Tomasza Love Peacocka, poprzedzająca drugą część omawianego dzieła: „Na Boga! — wykrzyknął wielebny doktor Folliott, wpadając pewnego pięknego majowego poranka do pokoju, w którym mieszkańcy Crotchet Castle spożywali śniadanie. — Ten pochód myśli wyprowadza mnie zupełnie z równowagi. O mało włos mój dom byłby się doszczętnie spalił, ponieważ moja kucharka zajęła się studiami nad hydrostatyką, czyta broszurę za sześć pensów, wydaną przez Stowarzyszenie Rozwoju Intelektu, a napisaną przez jakiegoś uczonego dobroczyńcę, który pragnie zajmować się — prócz swoich własnych spraw —również sprawami całego świata, i posiada znakomite kwalifikacje we wszelkich dziedzinach wiedzy ludzkiej".

Jakoż tom drugi dzieła Russella mówi o tej powszechnej demokratyzacji wiedzy praktycznej, wszelakiego rodzaju doktryn socjalnych i czysto spekulatywnych. Na tle niesłychanie szybkiego rozwoju mechanizacji, odkrycia nowych źródeł surowców, usprawnienia i zwielokrotnienia wydajności pracy, następnie ogromnego, niespotykanego dotychczas w dziejach zgromadzenia bogactw z tendencją do monopolizacji, zjawia się nowa antynomia jako nieunikniony skutek tego wszystkiego: walka demokracji z plutokracją. A tak już jakoś paradoksalnie wynika samo z siebie, że prawdziwa demokracja na szeroką, powszechną skalę nie mogłaby po prostu powstać bez plutokracji, a plutokracja znów nie mogłaby się utrzymać i rozwijać bez szeroko zastosowanej w praktyce demokratyzacji życia. Dowodem tego dla Russella są dzieje Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej, kraju o najklasyczniejszej demokracji i zarazem plutokracji. W szeregu rozdziałów omawia Russell powstawanie, rozwój i współżycie tych dwóch dźwigni życia na nowej półkuli, a więc mamy tu charakterystykę zasad demokratycznych Jeffersona, omówienie przyczyn i warunków kolonizacji Ameryki Północnej, następnie źródeł ideologii demokratycznej Jacksona, problemu niewolnictwa i secesji stanów południowych na tle amerykańskich stosunków rolnych, stanowiska i roli w tej sprawie i w sprawie ostatecznego zjednoczenia narodowego Abrahama Lincolna, wreszcie źródłową rozprawę na temat kapitalizmu wolnokonkurencyjnego i rozwoju tendencyj monopolistycznych w Ameryce.

Jako rezultat wszystkich tych zjawisk, dziejących się w Europie i na nowym lądzie, otrzymujemy nowe formy nacjonalizmu i imperializmu. Nagromadzone myśli, doktryny i zasady chcą się realizować, ogromne składy bogactw, wydobytych dóbr naturalnych i sztucznie wytworzonych chcą być spożytkowane czy po prostu zużyte. Nadmiar podaży w stosunku do popytu, do możliwości spożywczych ludzkości wytworzył obecny kryzys ekonomiczny, a w ślad za tym i duchowy, jako przyczyny pierwszej. Nigdy jeszcze jak obecnie nie dało się tak bardzo we znaki przekleństwo usprawnionej pracy i przyśpieszonej myśli. Russell zdaje się mówić, że tempo pracy i myśli, aby być błogosławieństwem życia, musi być zgodne z naturalnym, po prostu biologicznym jego rytmem i jego elementarnymi potrzebami.

W konkluzji swojego dzieła Russell wygłasza zdanie, że nowy nasz wiek, wiek XX, aczkolwiek z innego wyrósł podłoża niż wiek poprzedni, to jednak konsekwentnie dąży do tych samych wyników — do katastrofy powszechnej wojny. „Przyczyny, które wywołały wojnę w roku 1914, — powiada — działają w dalszym ciągu i jeśli nie zostaną osłabione przez międzynarodową organizację inwestycyj i surowców, muszą nieuchronnie wywołać taki sam skutek, ale na większą skalę". I kończy w ten sposób: „Nie sentymentalny pacyfizm, lecz jedynie światowa organizacja gospodarcza może uratować cywilizowaną ludzkość od zbiorowego samobójstwa".

Dzieło Russella czyta się jak zajmującą powieść o rytmicznie narastającym z każdym nowym rozdziałem napięciu dramatycznym.

[1] BERTRAND RUSSELL: *Wiek XIX*. Tom I i II. Tłumaczył dr. Antoni Pański. Warszawa 1936. Tow. Wyd. „Rój".

NOCNY KRAJOBRAZ



WOJCIECH ŻUKROWSKI:

ŚWIECA

Alina była przejęta myślą o pierwszej komunii. Przewracała pachnące kościołem poplamione kartki książeczki. „Czy byłem (am) w kawiarni czy innym zakazanym lokalu, czy narażałem (am) świadomie duszę na niebezpieczeństwo grzechu".

Nie, potrząsnęła głową przecząco. A karczma... Przypomina sobie twarze w dymie, brzęk szkła na blasze i pana Romana poklepującego pośladek obsługującej dziewczyny. Mogła przecież i do sklepiku, ale do szynku zawsze bliżej.

Już zbiega ze schodów, lepiej się matki zapytać, niech rozsądzi. Nagle przystaje. Matka ma zawinięte rękawy i dłonie oblepione ciastem, a pan Roman całuje jej ciepłe ramiona i śmieje się jak wtedy.

Alina wraca do połowy schodów i teraz tupie, ale oni tak głośno mówią, że pewnie nie słyszą. Wpada do kuchni. Pan Roman głaska przy oknie obojętnie kota, a matka nie zważając na lepkie palce opuszcza zawinięte rękawy. Alina już nie może się zapytać, staje na środku z rozchylonymi ustami.

— Zdaje się, że jastrząb — woła — bo kury się płoszą. — Trzasnęła drzwiami od sieni. Kury grzebały w suchym piasku pod szopą. Żółciutkie kurczęta wskakiwały na kwokę i, kwiląc niecierpliwie, garnęły się pod skrzydła.

Czy to znowu grzech, myśli Alina, ale w tej chwili kogut zaczął gdakać ostro jak werbel, a kury przekrzywiały zdziwione głowy— krążył jastrząb.

Właściwie wszyscy mówili, że ta zamiana była diabła warta, ale ojciec był zadowolony, bo ziemi było więcej i lepsza, a że wymagała wkładów i pracy, no, już pracy to nikt się nie bał. Alinie też się to podobało. Mieszkali teraz w czworakach, bo dwór dopiero się odnawiało. Rzeczy były jeszcze popakowane, jadło się w kuchni, ciągle czegoś brakowało, szukano jakichś drobiazgów w słomie skrzyń i wszystko to było bardzo zabawne.

Ojciec był w ciągłych rozjazdach. Wpadał do domu jak po ogień, opowiadał krótkimi gorącymi zdaniami, że na Rysiu zeszłoroczne stogi, właśnie się kupiec trafił, na Kluczownicy chłopi las kradną, w Lipowej stawy i groble potrzebują naprawy, a wszędzie on i on.

Ruda, kudłata suka uważnie śledzi ruchy rąk wilgotnymi, kasztanowatymi oczami i kładzie mu ciężki pysk na kolana.

Odwalało się jedne roboty, nasuwały się inne, ciągle nowe, jednako pilne, a przeprowadzkę odkładano z dnia na dzień, z tygodnia na tydzień.

Tej nocy Alina nie mogła zasnąć. Księżyc się lisio przemykał między drzewami i liście tak szeleściły jakby się chciały zerwać chmurą i odlecieć i łąka skoszona pachniała tak gorzko i matka nie przyszła jej utulić i ucałować przed snem.

Alinie chce się pić. Zupełnie jej w ustach zaschło i wargi ma suche i szorstkie. Głaszcze kota i cicho się zsuwa w noc. Bierze z okna poszczerbiony kubek, którym rano podlewała kwiaty — teraz aż do konwi w sieni. Schodzi czujna na każde skrzypnięcie. Już pod stopami gliniane dno sieni, plusk, woda jest mdła, ciepła, nagle śmiech ostry, drażniący jak zapach potu i niski szept. Ojca nie ma, więc kto... Ciepła woda ścieka po brodzie, kapie na bose nogi — to on.

Na oknie pali się świeca. Przez uchyloną okiennicę blask się trzepocze na szybach, ćmy kosmatymi skrzydłami miękko biją o szkło. Dlatego on wie... dlatego przyszedł...

Ciężko wchodzić pod górę. A więc to tak... to tak... Na to się ona dziś wieczorem tak stroiła, dlatego nie przyszła do mnie,— szepcze przez zaciśnięte zęby Alina. Nagle wybucha płaczem, łzy wsiąkają w gorącą poduszkę.

O mamo, mamusiu, jak mogłaś...

Kot mruczy tuż przy uchu, a księżyc aż na schody i ten śmiech, o mamusiu...

Psy się prędzej poznają na ludziach. Wczoraj Leda rzuciła się na niego, a ojciec złapał ją za kark i trząsł krzycząc: waruj! Alina przykucnęła i szepcze jej w ucho: Dobra, kochana Leda, ugryź go... ugryź... Leda ma szorstki, ciepły język i liże ją po twarzy. Jest wieczór, a oni siedzą tam w kręgu lampy i mówią o interesach. Od stawów lament żabi i tłusty zapach wodnych ziół. Alinie robi się chłodno, wraca.

Ojciec ma zapadłe skronie i wąskie, zaciśnięte usta. Blask na włosach, prawie siwe. Alinę aż dławi ogromna czułość. Wsuwa mu się pod rękę opartą na stole i wtula głowę pod ramię. Tamten jest wstrętny. Jak wolno skręca papierosa, zwilża językiem bibułkę i czerwone obrzmiałe wargi. Porusza przystrzyżonymi krótko, rudymi wąsikami, jak pies, który węszy a boi się. Ojciec bawi się jej uchem, a potem całuje ją w czoło.

Siedzą teraz sami na progu, tamten już poszedł. Z nocy naszczekują psy, byle jak, tak aby zbyć. Gwiazd się nasypało całe niebo.

— Przypomnij mi w niedzielę, będę miał więcej czasu, to ustrzelę tego jastrzębia, ale to śmiała bestia, żeby tak w samo południe, aha i lisy podchodzą, na strychu leżą żelaza, trzeba naoliwić, można nastawić, a jak tak się coś złapie...

Matka wychodzi z lampą. Nietoperze gdzieś blisko się trzepią, ale nigdzie nie widać, tylko Leda wodzi pyskiem za ich przypuszczalnym lotem.

— Chodźcie spać, tak już późno. — Niechętnie wstają.

— Tatusiu, popatrz: gwiazda — łuk ręki — widziałeś... tam.

— Zobaczysz, jak we wrześniu będą się sypać.

— A czy to prawda, czy to prawda, że jak gwiazda spada... — Mówi teraz szybko i bez związku, żeby tylko nie zapytał jak wczoraj: „Czy ten Rudzik często tu przychodzi jak mnie nie ma?" Alina martwi się, że nie potrafiła odpowiedzieć tak prosto i pewnie jak chciała.

— Spać, spać... — popędza matka.

Alina lubi ten wydeptany, półokrągły próg, i teraz żal jej nocy, od której odgradza się skrzypiącymi drzwiami.

— Ale tu taka dziura, że każdy może rękę wsadzić i zasuwę odsunąć. Koniecznie

Styl publicystycznego pióra Russella to przede wszystkim rzeczowość, jasność i obrazowość, charakteryzująca się niezliczoną ilością trafnie dobranych i odpowiednich do omawianego zagadnienia przykładów z życia potocznego, powiedzeń, anegdot i opowieści. Pogodna mądrość, okraszona dyskretnie ironicznym lub w miarę złośliwym dowcipem, bije ze wszystkich kart tego dzieła. O stylu Russella i o jego postawie osobistej wobec współczesności najlepiej zaświadczy następujące powiedzenie jego o „królu przemysłu stalowego“ w Ameryce, Andrzeju Carnegie: „Żył dość długo na to, aby móc powinszować Wilsonowi zawarcia Traktatu Wersalskiego — ale zbyt krótko, by wiedzieć, że nie było mu czego winszować“. Oczywiście, gdyby Russell był Polakiem, prawdopodobnie takiego żartu by nie napisał.

Piękne, niemal że bibliofilskie, wydanie dwutomowego dzieła Bertranda Russella jest wielką zasługą „Roju“. Tłumacz, dr. Antoni Pański, stanął na ogół na wysokości zadania, jednakże nie uchronił się od paru błędów, jak np.: „zbudował chatę z b r e w i o n“. Ten wyraz „brewion“ zamiast b i e r w i o n powtarza się w rozmaitych odmianach kilkanaście razy. No, ale jak na przekład tak wielkiego dzieła, mankament to nieznaczny. Spolszczenie tego dzieła przysłuży się, być może, do rychlejszego podjęcia przez nas rekapitulacji wieku XIX, ponieważ rekapitulacja ta musi być niewątpliwie inna w oczach obywatela Polski, której wielka wojna i Traktat Wersalski przyniosły wolność, a nie były tylko, jak mówi Russell, próbą „zbiorowego samobójstwa“ narodów.

POWIEŚĆ

JULIUSZ ŻUŁAWSKI: *Wyprawa o zmierzchu*. Powieść. („Biblioteka Miłośników Książki“). Warszawa 1936. Inst. Wydawniczy „Biblioteka Polska“.

Debiuty powieściopisarskie w Polsce dzisiejszej mają opinię tak ustaloną, że biorąc do rąk książkę nawet tak starannie i po bibliofilsku wydaną, jak *Wyprawa o zmierzchu*, i spostrzegając, że między stroną jej zewnętrzną a jej wnętrzem nie ma rozbieżności, że całość jest naprawdę harmonijna, odczuwa się pewne wątpliwości, czy wrażenia, które lektura jej pozostawiła, warto rzucać na papier. Złośliwiec jakiś radził przecież dowcipnie początkującym pisarzom, by dorobek swój ogłaszali od... drugiej książki, ta bowiem dopiero z reguły wskazuje, czy dzieło jest tworem pisarza, który jest istotnie pisarzem, czy tylko stanowi ono efemeryczny przejaw talentu bez pokrycia. Jeśli, mimo pełnej świadomości, że zazwyczaj tak bywa, decyduję się pisać o nowej powieści Żuławskiego, mam po temu swoje racje, każące mi widzieć całkiem rzetelne pokrycie w tym, co książka daje, choćby nawet sądzone jej było pozostać tylko debiutem.

Jestem więc przekonany, że *Wyprawa o zmierzchu* znajdzie chętnych czytelników, amatorom bowiem modnych nowości przemówi niewątpliwie do przekonania swą bardzo pomysłową strukturą. Młody pisarz z prawdziwą maestrią manewruje czasem epickim, ukazując wydarzenia teraźniejsze w splocie z przeszłością i w perspektywie przyszłości, starannie pokrywając barwnymi plamami jedne, gdy w innych daje dokładny kontur, a inne jeszcze zaledwie szkicuje. Tej różnorodności techniki kompozycyjnej towarzyszy całkowicie do wymagań jej dostosowany sposób traktowania zjawisk psychicznych, niekiedy analizowanych niemal pedantycznie, kiedy indziej wręcz zbywanych, nie wskutek nieporadności autorskiej, lecz na odwrót, dla wysunięcia na plan pierwszy spraw, które powieściopisarz pragnie ukazać w pełnym świetle, pozostawienia zaś na planie drugim tego, na co winien padać cień czy półmrok. Dzięki temu *Wyprawa o zmierzchu* robi wrażenie dzieła całkowicie dojrzałego, doskonale obmyślonego i wykonanego z całkowitym opanowaniem tworzywa powieściowego. Niewątpliwą sztuczność konstrukcji, gdzie właśnie stwierdzić by można młodość pisarza, jak gdyby obawiającego się posądzenia, że nie umie dotrzymać kroku panującej modzie, *Wyprawa o zmierzchu* okupuje dyskretnym, powiedziałbym więcej, conradowsko dystyngowanym ujęciem biografii Jakuba Gastora, przez czas jakiś właściciela małej stoczni jachtowej nad Bałtykiem, przez czas zaś cały niepoprawnego włóczęgi, poszukiwacza własnej twarzy czy własnej prawdy życia. Pęd w nieskończoną dal, hamowany przygodami miłosnymi, formalnie bardzo różnymi, faktycznie tak stereotypowymi, że bohaterki ich noszą to samo imię, Agaty, stanowiąc zasadniczą sprawę w życiu Jakuba, okazuje się od życia tego mocniejszym, stąd Gastor, zetknąwszy się z postarzałym jachtem, na którym lata całe spędził i ziemię objechać pragnął, wyrusza na nim o zmierzchu, by zniknąć sprzed oczu czytelnika na zawsze. Podzwania w takim rozwiązaniu powieści niby echo symbolów sprzed lat trzydziestu, z tym wszystkim finał ten znowuż całkowicie harmonizuje z atmosferą *Wyprawy o zmierzchu*. Tą atmosferą, w której roli zupełnie nie gra element erotyczny, zdawałoby się nieodłączny składnik romansu, przy czym, co najciekawsza, nie zastępuje go wcale element przygód, o nich bowiem Jakub mówi niechętnie, jako że zwierzeń nie lubi. A jednak powieść, której najzupełniej obce są wulgarne koncesje na rzecz upodobań szerokich sfer czytelniczych, czyta się z zapartym tchem, jak czytuje się powieści Conrada, jest w niej bowiem coś, co trzyma uwagę w napięciu i każe pytać, co jeszcze spotka Jakuba Gastora.

Racyj tych czysto artystycznych wystarczyłoby najzupełniej, by debiutem Żuławskiego zająć się poważnie i widzieć w nim wydarzenie niecodzienne, choćby nawet przemijające. Jest jednak w tej niezwykłej powieści coś więcej, co — mym zdaniem — z miejsca wyznacza jej niepoślednie stanowisko w naszej produkcji beletrystycznej lat ostatnich. Tym czymś jest stały towarzysz wędrówek Jakubowych, zarazem zaś żywy, choć niezupełnie plastycznie sportretowany jego partner powieściowy, morze. Morze dzisiejsze i morze jutra, powieść bowiem niemal w dziedzinę utopii wybiega, ukazując zamglony kontur przyszłej wojny kolonialnej, o kolonie Polski oczywiście, napadnięte w Afryce przez jakieś zamorskie mocarstwo. Morze to pojawia się całkiem nieostentacyjnie, jako integralna część psychiki człowieka, powiedzmy wręcz, psychiki nowoczesnego Polaka. Jest w powieści moment, gdy stocznia spuszcza na wodę pierwszy jacht, gdy wspólnicy radują się, sam tylko Jakub zachowuje obojętność. „Nieentuzjastyczny. Ale następnego dnia wstanie przed wschodem i wymknie się na palcach jak sztubak. Podpłynie małym bąkiem do jachtu, zadrży na chłodzie i w oparach nierozbudzonego portu... Jakub przykucnie na pokładzie i zacznie dotykać palcami delikatnie i prawie miłośnie burt, knag, masztu, talij. Aż go spłoszy pierwszy człowiek, ziewający na głos gdzieś na dalekim molo“. A kiedy indziej, gdy po kilkuletniej włóczędze Gastor z towarzyszami wraca do kraju, „Bałtyk otwiera się przed nimi nareszcie jak ojczysty ugór i jest bez wątpienia (zgromadzeni na pokładzie przyznają to jednomyślnie) najpiękniejszym morzem na świecie“. Ten sam tutaj ton uczuciowy, co w jednym z niezapomnianych poematów prozą Conrada, w jego męskim hymnie na cześć Tamizy; ton ten zresztą, obcy wszelkiemu taniemu sentymentowi, cechuje cały stosunek *Wyprawy o zmierzchu* do problemu morza.

I to właśnie wydaje mi się momentem w ostatecznej ocenie powieści decydującym, nadającym jej dokumentarne znaczenie. To, co było niedościgłą tęsknotą Żeromskiego od czasów *Urody życia*, co w Polsce dzisiejszej przyoblekło się w postać Gdyni, a co dotąd nie znalazło sobie wyrazu w literaturze, w powieści Żuławskiego otrzymuje postać mocną i zdecydowaną, kształt artystyczny zarówno w kreacjach ludzkich jak w całym ujęciu nowego życia na nieznanym dotąd czytelnikowi polskiemu poziomie. Morze wkracza tutaj do literatury tak, jak wkroczyły do niej niegdyś Tatry, staje się trwałym elementem epickim życia i czyni równocześnie powieść całkiem niezwykłym, nowym tego życia wyrazem.

Dowodzi tego jej język z ustępami takimi jak ten oto w opisie budowy jachtu: „Tymczasem gotowe są dopiero stewy i belka kilowa. Do tego wpasuje się wręgi i ster, wręgi opancerzy się w szpuntowane poszycie, wbuduje się kajuty, położy się pokład, utka się wszystko kitem, pokryje minią“. W przekładach Conrada ustępy tego rodzaju zaopatruje się w słowniczek, być może, że proceder ten rychło będzie zbędny, *Wyprawa o zmierzchu* dowodzi bowiem, że język powieści dzisiejszej wzbogacił się całą ogromną dziedziną, która z egzotycznej stała się czymś doskonale znanym, normalnym tworzywem literackim.

A to właśnie zespolenie walorów artystycznych z dokumentarnymi, wydobycie z życia dzisiejszego spraw nowych i ważnych, by wcielić je w piękną formę literacką, każe zwrócić baczną uwagę na debiut Juliusza Żuławskiego.

JULIAN KRZYŻANOWSKI

*

MIECZYSŁAW JAROSŁAWSKI: *Zew morza*. Powieść. Część I: *Andrzej Soplica*. Część II: *Dionizy Baworowicz*. Warszawa 1936. Tow. Wyd. „Rój“.

Żywy sentyment, jaki każdy Polak odczuwa obecnie do swego morza i swego wybrzeża z jego złotym jabłkiem Gdynią, sprawia, że ze szczególną uwagą śledzimy narastanie naszej literatury marynistycznej. W dorobku naszym w tej dziedzinie mamy już kilka pięknych pozycyj. Nie wszystkie jednak próby udają się.

Dwutomową powieść Jarosławskiego p. t. *Zew morza* zamykamy z uczuciem zawodu. Morze pachnie już w tytule tej powieści, ale zapachu jego nie czujemy wcale w jej treści, bo chociaż akcja toczy się cały czas w Gdyni, Gdańsku, na Helu i na zatoce, to polityczne intrygi Berlina i Gdańska, podstępne knowania niemieckiego kapitału i walka z tymi wrogimi mocami polsko-amerykańskiego kapitalisty Soplicy wciągają autora i czytelnika w tak zawrotny wir fantastycznej fabuły, że nie ma już miejsca na źdźbło bodaj poezji morza.

Gdynia, która niespodzianie wyszła z piany morskiej jak Venus, jest solą w oku Gdańskowi i Niemcom. Kapitał niemiecki— narzędzie w rękach niemieckiej polityki — sprzysięga się na jej zgubę i na zagładę rozwoju polskiego wybrzeża.

Sam Kurt Stinn, największy niemiecki rekin kapitalistyczny, finansista i przemysłowiec, zagiął parol na Gdynię. Ale natrafia na godnego przeciwnika: w Gdyni osiadł amerykański multimilioner, Polak z pochodzenia — Andrzej Soplica. Soplica obojętny był na postulaty polskiej racji stanu dopóty, dopóki nie zawitał do Polski. Wrócony na ojczyzny łono, już nazajutrz staje się gorącym patriotą polskim i angażuje w dalszy rozwój Gdyni i Helu zarówno olbrzymie własne kapitały, jak swój nieograniczony kredyt i swój przemożny wpływ w kołach finansjery światowej. Obie strony mobilizują do walki wszystkie siły i środki, przy czym Stinn nasyła na Soplicę kobietę-demona, niemieckiego szpiega, baronową Agnes von Ranzau-Maniloff, aby go oplątała, uwiodła i zgubiła. Pomiędzy tymi trzema postaciami — Soplicą, Stinnem i baronową — rozgrywa się cały dramat, wypełniający swoim miąższem szkielet powieści. Reszta jest nieważna — to tylko drugorzędne akcesoria.

Patriotyczne i obywatelskie intencje autora znacznie przewyższają jego skromne możliwości artystyczne. W niektórych partiach powieści przeważa konwencjonalna, tandetna „robota“ powieściowa, w innych nudne, publicystyczne rezonerstwo na temat Gdyni, Gdańska, morza, naszego rozwoju i naszych stosunków z sąsiadami.

Oto parę próbek gatunku tej roboty: „Drugim, już *uskutecznionym* przez uprzejmego kolegę z pułku, powodem dumy były dwie bruzdy od rapira na obliczu majora (str. 12).

...Zawód uderzył ją tak silnie, że aż nią wstrząsnął do głębi dumy kobiecej (str. 13).

...Major... nie tylko nie przedstawiał pod żadnym względem *apetycznego* dla niej kąska... (str. 15).

...A chociaż urodziwa jej twarz nie wymagała żadnych zgoła poprawek ze strony kunsztu kosmetycznego, to jednak kobieta tak się tem zajęła, że... (str. 18).

...Wabiące jej spojrzenie pogłaskało mężczyznę słusznego wzrostu o kamiennym wyrazie twarzy (str. 18).

...Nowy szyfr do porozumiewania się ze mną proszę odnotować sobie w miejscu najbardziej dla pięknych kobiet intymnym (str. 22)“.

I wreszcie, aby nie przedłużać cytowania, ostatni przykład:

„Twarz pięknej kobiety grała najwymyślniejszym urokiem, walczącym z podszeptem szatana. Oczy błyszczały jak gwiazdy, to znów mgławiły się łzami rozczulenia i głaskały jak aksamit, pociągały ku sobie w objęcia, niby hipnotyzująca toń morska — niebezpieczne, obiecujące rozkosz czy przepaść oczy demonicznej kobiety. Oczy, których niszczącą przemoc wymyślił najwyższy szatan, a wykonali wszyscy majstrzy piekielni“ (str. 35).

Te próbki stylu i gatunku pisarskiego zostały uszczknięte na pierwszych 35 stronicach, a przecież tego trajlowania o oczach demonicznej kobiety i na inne tematy jest 405 + 365 = 770 stronnic bitego i nawiasem mówiąc bardzo podłego druku. Szata zewnętrzna, w jaką wydawnictwo „Rój“ przyoblekło tę powieść, nie przyczynia się w niczym do zwiększenia słabej satysfakcji jej czytania.

Na marginesie ostatnia uwaga: nie naśladujmy złego przykładu naszych zachodnich sąsiadów, często nieumiarkowanych w inwektywach, i sami w stosunku do nich wystrzegajmy się grubiaństw, jak „świńska gruboskórność“ (str. 192 i 194) lub „głupia rasa“ (tom II, str. 181), bo to nie jest dowodem ani patriotyzmu ani kultury.

STANISŁAW CZOSNOWSKI

trzeba to zabić deską, zaraz jutro każę Janowi, żeby...

Rankiem turkot bryczki i radosne szczekanie Ledy. Alina w koszuli zbiega do połowy schodów, stąd widać, jak matka żegna się z ojcem, Leda pierwsza wskakuje i szczeka, żeby prędzej... żeby już... Matka coś mówi, ale ojciec uśmiecha się i macha lekceważąco ręką, reszta w turkocie i pocałunek rzucony od ust. Jak ona tak potrafi, myśli Alina, a wieczorem znowu zapali świecę w oknie i będzie czesała długie, czarne włosy.

Alina cieszy się ze spowiedzi. Nareszcie będzie mogła komuś powiedzieć o tym wszystkim, nareszcie... Cieszy się kruchą pianą welonu, białą sukienką i pachnącym ostro mirtem. W sobotę spowiedź, a w niedzielę komunia.

Czy oni są ślepi, żeby się tak na oczach całować? Jak ona może... Alina unika teraz matki i nawet w myśli nazywa ją — ona.

Koło piątej zaczął się ojciec pakować. Otwarta walizka pachniała tytoniem, bielizną i więdnącymi jabłkami. Matka zawijała równo pokrajany chleb w szeleszczący, pergaminowy papier.

— Pojedziesz ze mną.

— Po co? — spytała zdziwiona, ale ojciec był zajęty układaniem czegoś na dnie walizki. Lampa stała na rogu stołu, żeby jaśniej, ale tu właśnie cień na twarz.

— Pokażę ci nowe groble. — Alina dygotała od wewnętrznego chłodu. A jeżeli padnie to słowo... Na bieliźnie leżał w czarnym futerale browning.

— Mam wieczorem jeszcze tyle do roboty, cały dom będzie bez opieki.

— To wydaj dyspozycje, potrafią się przecież bez ciebie jeden dzień obejść.

Matka nie mówi już nic, tylko idzie do kuchni.

Zapadał szybki zmierzch, niebo płonęło lotnymi kolorami i bociany ciężko wracały z łąk.

— Zostaniesz, córuś, sama na gospodarstwie — mówi ojciec i ściska ją za ramiona. — Przyślę ci na noc Magdzię, nie będziesz się bała sama spać.

Alina otwiera szeroko oczy, aż zachodzą łzami, nie może mówić, bo w gardle dławi, tylko kiwa głową, że nie, że nie, że mogą sobie jechać...

Skrzypi piach i szeleszczą gałęzie wybujałego żywopłotu, turkot drogi i znowu cicho, ostatni raz oddaje echo las, który zamyka horyzont.

Pojechali.

Alina chodzi po pustym domu. Rodziców nie ma, można spokojnie obejrzeć kolorowe tablice zakazanej anatomii, ale i to jej nie zajmuje, palce ślizgają się po kartach niedbale, a myśli daleko. Alina lęka się tej nocy... Kładzie się u matki na kanapie, ale kanapa pachnie ostro perfumami, zrywa się prawie z płaczem.

— O Boże, daj, żeby się nic nie stało — modli się półgłosem. Czuje dopiero teraz, jak bardzo kocha ojca, jego wąskie, uparte usta i smutne, wyblakłe oczy. Przypomina sobie bolesne brózdy koło ust, kiedy była w gorączce, a on nachylał się nad nią. A teraz...

Widać z okna, jak księżyc jeszcze za drzewami, a już wypływa na staw. Zaciska pięści i woła:

— Nie dam, nie dam tatusia...

Otwiera drzwiczki od strychu, w kącie zardzewiałe obręcze stalowych paści na wilki. Wywleka zakurzone, dzwoniące żelaza. Ostrożnie otwiera kluczem, potem trąca i wzdryga się na zgrzyt zwierających się szczęk.

Teraz szuka po całym domu. Nie ma świecy. Otwiera kredens, wysuwa szuflady, zagląda do szaf. Potem do kuchni i znowu na górę. Wreszcie wolno otwiera komodę, odsuwa pianę welonu, łzy jej kapią na gazetę, którą jest wyścielona szuflada, ciepłe, po policzkach, koło nosa, aż słono w ustach. Zrywa wstążkę, święty obrazek, kruszy pachnący duszno mirt, ma świecę. Zdaje jej się, że to świętokradztwo, że już jest osądzona. Zanurza się wolno w mrok dolnych pokoi i stawia zapaloną świecę przy uchylonej okiennicy. Żelazo wisi na drzwiach czujne, sprężone do skoku.

Alina czeka, drży cała. Noc taka cicha, na szybach trzepocze się blask.

Czy przyjdzie?

Alina wbiega na górę. Splata ręce na kolanach i modli się, żeby nie przyszedł. Nagle ktoś gwiżdże pod domem. Wychyla się. Tylko łopuchy srebrnie kołyszą się w księżycu. Ktoś puka. Alina schodzi do połowy schodów, chce go ostrzec.

Nagle krzyk schwytanego w potrzask zwierzęcia.

Alina przysiada na schodach, wargi jej drżą, ręce zsunęły się od uszu, nie słyszy, patrzy, żółte skrzepy płonącej równo świecy ściekają na parapet.

M U Z Y K A

Życie muzyczne Warszawy koncentruje się w kilku zasadniczych ośrodkach, płynie jakby kilku odrębnymi, wzajemnie się nie przecinającymi łożyskami. Ośrodki te to Filharmonia, Radio, Opera, koncerty-recitale w sali Konserwatorium, wreszcie koncerty Ormuzu (dawniej Stow. Miłośników Dawnej Muzyki) — również w sali Konserwatorium. Wymienić też wypada naszą najmłodszą placówkę koncertowa—audycje Polskiego Tow. Muzyki Współczesnej w sali im. Karłowicza.

Tegoroczny sezon filharmoniczny rozpoczął się „gładko", bez tradycyjnych już w latach poprzednich konfliktów i zgrzytów. Oby to był dobry omen na przyszłość dla naszej najlepszej i tak zasłużonej orkiestry, mocno już poszczerbionej przez nieustanne trudności m.terialne, z którymi w latach ubiegłych wypadło jej walczyć. Z zapomnianego już sporu Filharmonii z Polskim Radiem pozostała tylko jedna niezagojona bolączka; jest nią odseparowanie Fitelberga, najlepszego naszego kapelmistrza. od bez wątpienia jednak najlepszej do dziś dnia polskiej orkiestry symfonicznej. Brak stałego kapelmistrza, wyczekiwanie od koncertu do koncertu na przyjezdną „gwiazdę", niewielka ilość prób, słowem cały ten stan muzycznego „bezkrólewia" w Filharmonii musi ulec zmianie, gdyż utrzymany na stałe, niewątpliwie przyczyni się do obniżenia poziomu orkiestry, nie mówiąc już o lukach w repertuarze (szczególniej polskim; np. III symfonii Szymanowskiego nie słyszeliśmy już od pięciu lat, bo bez Fitelberga nie sposób jej wykonać).

W październiku odbyło się w Filharmonii pięć koncertów. Sezon rozpoczęto wieczorem muzyki polskiej pod dyrekcją Z. Latoszewskiego. Program zawierał utwory Noskowskiego, Paderewskiego, Karłowicza i Różyckiego oraz IV symfonię Szymanowskiego (z Józefem Turczyńskim w partii fortepianowej). Wykonanie tego ostatniego dzieła (acz stosunkowo łatwiejszego od innych utworów symfonicznych tego kompozytora) potwierdza, niestety, wypowiedziane wyżej refleksje „dyrygenckie". Następnym koncertem dyrygował znakomity a u nas dotąd nieznany kapelmistrz Yssay Dobroven, który świetnie i interesująco poprowadził V symfonię Czajkowskiego oraz *Concerto Grosso* Händla. Solistą był Egon Petri; niestety, nie miał wielkiego pola do popisu w nieciekawym koncercie *D-moll* Rachmaninowa.

Najciekawszy był trzeci koncert symfoniczny, który łączył w sobie interesujący i dobrze ułożony program oraz wysokiej klasy wykonawców. Dyrygował znany z lat ubiegłych kapelmistrz jugosłowiański L. Mataczić, solistą był słynny skrzypek węgierski Józef Szigeti. Jego wykonanie koncertu Beethovena stało na najwyższym poziomie. Mataczić, nie najlepszy w Mozarcie i Beethovenie, zabłysnął temperamentem i rzetelną umiejętnością w *Uczniu czarnoksiężnika* Dukasa i w utworach współczesnych. Pomiędzy nimi był utwór polski: *Koncert na orkiestrę* Kondrackiego. W formie i dążeniach jest to utwór klasycystyczny, pełen właściwego Kondrackiemu żywiołowego temperamentu rytmicznego i porywający nowoczesną jaskrawą instrumentacją. Część druga *(Grave)*, przeniknięta oryginalnym liryzmem, jest jednak nazbyt długa. Również za mało zwartości formalnej posiada część trzecia. Pomimo tych usterek natury formalnej, utwór „bierze" swą szczerością i bujnością temperamentu. Druga nowość, poemat symfoniczny *Kolo* chorwackiego kompozytora Gotovca, jest dziełem o daleko mniejszym ciężarze gatunkowym. Oparty na quasi-ludowej tematyce, utwór ten główny swój walor posiada w barwnej, błyskotliwej instrumentacji, przypominającej nieco Respighiego.

Do mniej interesujących należał koncert pod dyrekcją Waleriana Bierdiajewa. V symfonia Miaskowskiego to utwór rozwlekły, pełen reminiscencyj dawniejszej muzyki rosyjskiej. Nieco znużonych tą długą symfonią słuchaczy poderwała znów do życia *Uwertura* Romana Palestra, utwór grany dotąd tylko w Radio. Palester to — obok Kondrackiego — drugi jasny punkt śród młodszej generacji naszych kompozytorów. Jego uwertura odznacza się świeżą, swobodną inwencją i dowcipną, efektowną instrumentacją. Solistą koncertu był skrzypek Efraim Zimbalist, który bardzo pewnie odegrał koncert Czajkowskiego. — O piątym październikowym koncercie symfonicznym, na którym wystąpi kapelmistrz rumuński Georgescu i wirtuoz flecista Callimachos, będzie mowa w następnym sprawozdaniu.

Jak widać, pomimo nieco pesymistycznych uwag, wypowiedzianych na początku sprawozdania, koncertom filharmonicznym nie zbywa w tym roku na barwności i żywotności; na szczególny aplauz zasługuje szersze uwzględnianie w programach współczesnej twórczości polskiej.

Na jednym z poranków filharmonicznych wystąpił Stanisław Jarzębski. Młodziutki ten skrzypek jeszcze w czasie swych studiów w Konserwatorium zapowiadał się olśniewająco. Nie można powiedzieć, aby zapowiedzi tych nie spełnił. Gra jego (wykonał koncert Karłowicza) stoi bezsprzecznie na wysokim poziomie tak pod względem tonu i techniki jak też interpretacji. Obecny poziom tej gry jest jeszcze niewspółmierny z wielkimi możliwościami młodego skrzypka. Wydaje się, że brak mu dopingu, brak większych wysiłków estradowych, w których jego talent mógłby się oszlifować i nabrać blasku. W każdym razie jest to jedna z wielkich nadziei naszej muzyki.

Sezon koncertowy dyr. Markiewicza nie przedstawia się dotąd zbyt efektownie. Ciekawszych recitalów zagranicznych na razie nie było. Z wirtuozów polskich wystąpił Henryk Sztompka. Specjalne zainteresowanie wzbudził wspólny koncert dwojga laureatow konkursów wiedeńskich: śpiewaczki Walerii Jędrzejowskiej i pianisty Witolda Małcużyńskiego. Jędrzejowska, śpiewaczka o ładnym choć niegłębokim głosie i dość zewnętrznej kulturze muzycznej, nie wywołała większego oddźwięku, natomiast znakomite wrażenie zrobił znany już dobrze w Warszawie, świetnie zapowiadający się Małcużyński. Grę jego, wyposażoną we wszystkie walory techniki i siły pianistycznej, cechuje połączenie młodzieńczej żywiołowości i energii z refleksją, powagą i wyrobionym smakiem.

Również w sali Konserwatorium odbywają się koncerty Ormuzu (dawniej Tow. Miłośników Dawnej Muzyki) Koncerty te to jeden z przejawów szeroko rozgałęzionej społeczno-muzycznej działalności Tow. Wydawniczego Muzyki Polskiej, które na tle naszego niebogatego życia muzycznego wykazuje niezwykłą ruchliwość i inicjatywę. Dawne koncerty „Starej muzyki" zostały w tym roku rozszerzone i zawierać będą także utwory epok późniejszych, do dzisiejszej włącznie. W inauguracyjnym koncercie Ormuzu wzięła udział mała orkiestra pod dyrekcją młodego kapelmistrza Czesława Lewickiego oraz soliści, Szlemińska (śpiew) i Szpinalski (fortepian). Wykonano m. in. suitę Telemanna i koncert fortepianowy Haydna. Drugi koncert T-wa, poświęcony muzyce kameralnej, wykonany został w głównej swej części przez niedawno stworzony kwartet smyczkowy Polskiego Radia. Młodzi kameraliści nie zabłysnęli w kwartecie Mozarta, lecz z naddatkiem zrehabilitowali się wykonaniem znakomitego II kwartetu współczesnego kompozytora czeskiego Bohusława Martinu. Kwartet ten to jedno z najciekawszych dzieł nowoczesnej muzyki kameralnej. Oprócz tego wykonano sonatę na flet, harfę i altówkę Debussyego. Utwór blady i bezkrwisty, nasunął znamienne refleksje na temat przeżycia się impresjonizmu muzycznego.

Stworzenie w Radio drugiej warszawskiej orkiestry symfonicznej i postawienie jej w niedługim stosunkowo czasie na wysokim poziomie — to czyn niebylejaki, za który należą się dyr. Fitelbergowi słowa uznania. Oprócz stałych koncertów w Radio, w których uwzględniane są też współczesne polskie dzieła symfoniczne (a także nowości, jak uwertura Szałowskiego, koncert Neuteicha) orkiestra radiowa zapragnęła pokazać się Warszawie na comiesięcznych koncertach w sali kina „Roma". Inauguracyjny koncert w październiku wykazał dość wysoki poziom tej orkiestry, ustępującej jednak jeszcze orkiestrze Filharmonii. Zastrzeżenia budził program ułożony z przesadną dbałością o popularność.

Kameralne audycje Tow. Muzyki Współczesnej w sali im. Karłowicza są wyrazem dążenia tego Towarzystwa do spopularyzowania i rozpowszechnienia muzyki nowoczesnej. Pierwsza audycja Tow. była interesująca. Dodatnio zaprezentował się II kwartet Szałowskiego, zainteresował szereg mało znanych lub nieznanych pieśni Szymanowskiego, oraz sonata Prokofiewa. Natomiast za słaby punkt programu uznać należy manieryczną i pozbawioną inwencji suitę na skrzypce z fortepianem Brittena.

Wreszcie opera, ta stała bolączka i przedmiot nie kończących się dyskusyj. Czy opera się przeżyła, jak ją odrodzić, czy jest ona w Warszawie koniecznie potrzebna czy nie, czy warto kłaść w nią pieniądze czy nie etc. etc. Wypisano już na ten temat dużo atramentu, stwierdzę więc tylko krótko, że sezon operowy rozpoczął się niedawno *Strasznym Dworem*, że dyr. Mazaraki patrzy w przyszłość na ogół optymistycznie, że zapowiada wiele ciekawych premier, podniesienie poziomu reżyserskiego i aktorskiego i t. d.

STEFAN KISIELEWSKI



TEATR ATENEUM: St. Daniłowicz (Grzela), St. Jaracz (Arnolf) i H. Jaraczówna (Agatka) w „Szkole żon" Moliera.



TEATR ATENEUM: Stefan Jaracz jako Arnolf w „Szkole żon".

T E A T R

TEATR ATENEUM: *Szkoła żon*, komedia w 5 aktach MOLIERA, przekład Tadeusza Boya-Żeleńskiego, reżyseria Stanisławy Perzanowskiej, muzyka Romana Palestra, dekoracje i kostiumy Władysława Daszewskiego.

Kiedy po odsłonięciu kurtyny ukazały się dekoracje stylizowane na wzór siedemnastowiecznych. z kulisami wyobrażającymi naiwnie rogi kamienic, z domem o nieproporcjonalnie wielkim oknie, i na ten wyraźnie teatralny „plac miejski" wszedł krępy i ponury Arnolf — nie miało się dobrych przeczuć co do jednolitości przedstawienia. Aktora jest znacznie trudniej poddać koncepcjom reżyserskim niż ramy i płótno; cóż dopiero aktora o indywidualności Jaracza, który teraz w kostiumie mieszczanina paryskiego i z kocimi, roztrzepanymi na końcach wąsami był od pierwszych słów równie po swojemu „ludzki" i „prawdziwy", jak wówczas, kiedy kulił się w dziurawej marynarczynie. Wydawało się więc podczas tych początkowych scen, że tylko patrzeć, jak przedstawienie rozpęknie się na dwoje. Że wszyscy inni aktorzy, poddawszy się łatwiej konwencjom sztuki, odejdą w głąb, spłaszczą się w postaci dostosowane do tego „teatralnego" otoczenia i zaczną markować z uśmiechem intrygę, której nikt już dzisiaj nie zechce uznać za „prawdopodobną". Że natomiast na przodzie sceny będzie się wił w męczarniach zazdrości i wołał przejmującym głosem o litość dla swej niedoli miłosnej człowiek z krwi i ciała, nie wiedzieć jak zabłąkany między te domy malowane na płótnie i figury z farsowego zdarzenia.

Do takiej rozterki wewnętrznej w przedstawieniu mógłby był jak nic doprowadzić polski zwyczaj dawania Moliera na ponuro, z uwzniośleniem, wedle rangi jego geniusza. Aktor czcigodnej Komedii Francuskiej grając Harpagona nie ubiera w dostojność swej rozpaczy po utracie szkatułki — tacza się jak bąk po podłodze, włazi pod stół i wyszczerzywszy skrzywioną twarz spod obrusa woła żałośnie: „Moje biedne złotko, moje biedne złotko, mój najdroższy przyjacielu, rozłączono mnie z tobą..." Aktor polski w takiej chwili opada majestatycznie na fotel i przeraża widza twarzą zbielałą z rozpaczy. Jest przy tym święcie przekonany, że przez taki szacunek dla „prawdy ludzkiej namiętności" w postaci wznosi się do Moliera, gdy inaczej musiałby się do niego zniżać. Ta, w gruncie rzeczy głęboko niemoralna, solidarność z cierpieniem byle jakim i byle czyim odbiera u nas sztukom molierowskim cały sens komiczny, bo komizm rodzi się z ostrego sądu, z dotkliwej ironii, czasem z gwałtownej nienawiści, nigdy z wyrozumiałości i współczucia. Cóż fałszywszego tutaj nad widok aktora, który przyciska do serca wezbranego czułością jakiegoś pokracznego pana na Rosochach, pyszałka, despotę, sobka i pieszcząc się z nim delikatnie, powiada: człowieku, człowieku, który giniesz z udręki, nie mogąc z dopustu złej doli pozyskać zgody dziewczyny na pójście z tobą do łóżka — rozumiem cię, żałuję i tak pokażę widzom, że oczy im zajdą mgłą wzruszenia.

Otóż, Jaracz przynajmniej w połowie wyzwolił się z tej godnej „polskiej ponurości". Nie miał już zupełnie żałosnego uśmiechu swoich ludzi deptanych przez los. Zresztą poszedł tu bardziej za podszeptem szczęśliwego instynktu — może również za myślą inscenizatorki, — niż za świadomym zamiarem artystycznym. Zamiar artystyczny w sposób widoczny kształtowała plotka o subiektywizmie *Szkoły żon*, ta plotka, która doradzała ucharakteryzowanie się na Moliera, przekładając, że Arnolf to właśnie sam Jan Baptysta, że Anusia to jego młodziutka żona i że komedia zdradza niemało smakowitych sekretów ich pożycia. Cóż za wspaniała sposobność do pogłębienia i udramatyzowania roli! I Jaracz zagrał tego Arnolfa-Moliera z takim natężeniem pasji miłosnej, tak wyraziście pokazał męczarnie jego wściekłej zazdrości, że łatwo zdobywał widza dla swojej, mocno wątpliwej, sprawy. Stawał się w cierpieniu prawie wzniosły. Chwilami miało się ochotę zawołać do tej niedoświadczonej Anusi: Co robisz, głuptasie! któż będzie cię aż tak kochał! depczesz to rzadkie szczęście, jakie daje miłość zazdrośnika, z każdym nowym przejawem brutalności, podejrzliwości i gwałtu wzmagająca błogą pewność, że się jest „naprawdę" kochaną. — W tych chwilach na przedstawieniu ukazywały się wyraźne rysy.

Przed rozpadnięciem na dramat i farsę bronił sztuki fakt, świadczący o ciągłej ewolucji aktorskiej Jaracza — oto, że jego Arnolf był również szczerze komiczny. Intryga zaskakująca Arnolfa ciągle dwuznacznymi sytuacjami dawała okazję do rozwinięcia gry komicznej w bardzo szerokiej skali. I ta



TEATR ATENEUM: Janina Polakówna jako Anusia w „Szkole żon".

sposobność została przez Jaracza wyzyskana z tak spokojnym i godnym siebie mistrzostwem, że była niespodzianką nawet dla tych, którzy zapamiętali dobrze *Chorego z urojenia*. Każda rozmowa z Horacym przynosiła doprawdy wspaniałe stopniowanie uśmiechów kwaśnych jak ocet siedmiu złodziei. Słuchanie „przykazań małżeńskich", dowcipnie ośmieszonych muzyką, było arcydziełem gry mimicznej, widywanym raz na wiele lat. — Te rysy komiczne powracały znowu Arnolfa sztuce, wciągały go z powrotem w ten świat farsy, z którego się wyrywał do dramatu. Kiedy wygrażał parze służących, ucharakteryzowanych jaskrawo i zachowujących się według wszelkich reguł farsy, nie robił wrażenia, że przeniósł się nagle cudownym sposobem z ziemi na inną planetę. Skłócone wewnętrznie przedstawienie wracało do równowagi, nabierało znowu tego charakteru, jaki chciał mu nadać reżyser. — Pod tym względem rezultat jest doskonały; widowisko ma wyraźny styl i bije o kilka długości np. *Chorego z urojenia*, gdzie aktorzy grali, jak im przyszło do głowy, i wykazywali pod tym względem sporo fantazji.

Tutaj są istotnie zespołem. Bardzo ciekawie zaprezentowała się w nim Polakówna, która obdarzyła Anusię wdziękiem, świeżością, inteligencją i umiała przy tym wywołać wrażenie naiwności, które osiąga się zwykle pucołowatą twarzą i niezdarnością ruchów. Pośpiełowski zalecał Horacego bardziej piękną wymową niż grą — twarz miał jeszcze dość martwą i co pewien czas zeszpeconą wielkim „aktorskim" grymasem. Parę głupkowatych służących odtworzyli z żywym wyczuciem farsowej groteski Daniłowicz i Jaraczówna. Inni: Lenczewski (Chryzald), Łuszczewski (Oront), Żelski (Rejent) dali postaci o dobrym rysunku; prócz Orlicza (Enryk), który nie miał w sobie nic komicznego.

Dekoracje dobrze sugerowały scenę okresu klasycyzmu, choć zbytnie przybliżenie środkowego domu stłoczyło kulisy — komedia molierowska lubowała się w szerokich przestrzeniach... oddanych „w perspektywie"; dziwacznie tylko wyglądało w nich zaopatrzenie tych domów malowanych „na płasko" w plastyczne framugi przy drzwiach.

BOHDAN KORZENIEWSKI

HISTORIA LITERATURY

CYPRIAN NORWID: *Słowo i litera w rozwoju dziejowym uważane. Garść listów z lat 1845 — 1883*. Z autografów zebrał i wydał Stanisław Pigoń. Warszawa 1936. „Myśl Narodowa".

Spory tomik. 166 stron liczący, zawiera rozprawkę p. t. *Słowo i litera* po raz pierwszy w druku się ukazującą, dziesięć rozprawek epistolarnych i pięćdziesiąt sześć listów dotychczas zupełnie nieznanych, pisanych przez Norwida do J. B. i A. Zaleskich, T. Lenartowicza, M. Kalergis, K. Libelta, A. i Wł. Mickiewiczów. A. Czartoryskiego, L. Mierosławskiego, W. Mazurkiewicza, Wł. Wóycickiego, H. Dembińskiego, F. A. Brockhausa, J. I. Kraszewskiego, L. Chodźki, K. Ruprechta, Z. Sarneckiego, T. Maleszewskiego, Agatona Gillera, S. Gałęzowskiego, S. Duchińskiej i J. Kusteyki.

Zarówno wstęp do rozprawki jak i do listów oraz krotkie uwagi i komentarze do każdego z nich osobno napisał ich wydawca, prof. Stanisław Pigoń, o którym tylko dla tego nie mówi się tutaj, że jest zasłużony, iż już utarło się mówić ze snobizmu, że ktokolwiek wyda co z nieznanych rzeczy Norwida, zaraz tym samym jest „zasłużony".

Wydawca podzielił książkę na cztery działy: w pierwszych znajduje się owa rozprawka, a w dalszych trzech listy. Rozprawek epistolarnych wydawca nie wydzielał osobno z listów, i słusznie, bo właściwie wziąwszy to każdy list Norwida, nawet najprywatniejszy, nosi charakter drobnej rozprawki na jakiś przypadkowy, lecz dla Norwida zawsze zasadniczy, temat. Odczytując nazwiska osób, z którymi Norwid korespondował, odnosi się wrażenie jakiejś urzędowości — wszystko to są nazwiska reprezentujące szczyty emigracji, jej serce i głowę, wobec czego korespondencje Norwida nabierają cech jakichś dokumentów niemal, zwłaszcza, że i treść ich podkreśla tę cechę. W ich świetle dopiero widzimy, jak bardzo krzywdzące Norwida było posądzanie go o stałą i upartą separację od ludzi i spraw ówczesnej emigracji. Przeciwnie, to ci ludzie i te sprawy oddalały się od niego, pomimo rozpaczliwych wysiłków z jego strony, ażeby temu zapobiec. W tym sensie nie ma żadnej różnicy między utworami Norwida przeznaczonymi do publikacji a listami. W ścisłym tego słowa znaczeniu l i s t ó w p r y w a t n y c h N o r w i d a w o g ó l e n i e m a, są tylko mniej lub za szybką jazdę z pijanymi przyjaciółmi, więcej dokładne komentarze i suplementy do jego utworów pisanych z myślą o druku. Poza tym te listy-komentarze świadczą dowodnie, że Norwid, mówiąc o czytelnikach swoich utworów, myślał oczywiście zawsze tylko o tych gornych dziesięciu, naturalnie, że nie tysiącach, tylko dosłownie dziesięciu prawdziwych czytelnikach, z którymi, w razie potrzeby, mógł się porozumieć osobiście.

Między tymi listami znajdujemy niektóre o nieocenionej wprost wartości, jak np. ten do T. Lenartowicza z bliżej nieokreśloną datą, będący najautorytatywniejszym i, o dziwo, najbardziej jasnym komentarzem do *Zwolona* Norwida. Własny komentarz autora do jego utworu jest rzeczą pierwszorzędnej wagi, a cóż dopiero Norwida, autora z natury i z tendencji niewątpliwie „ciemnego". Drugi z kolei list do tegoż adresata zawiera podobny komentarz w odniesieniu do wiersza *Duch Adama i skandal*. Trzeci, niemniej ważny, zdaniem moim, od tamtych, to list pisany do Agatona Gillera na temat „walki polskiej", list o nieustalonej dacie, prawdopodobnie z okresu głęboko po upadku powstania styczniowego, a będący jak gdyby zarysem napisanej po francusku w roku 1870 *La philosophie de la guerre*. Rozróżnia tam Norwid pojęcia „wojny" i „bitwy" i dochodzi do wniosku, że Polacy „umieją bić się, ale nie umieją walczyć". Wreszcie czwarty podobny list do J. I. Kraszewskiego, dotyczący „expozycyj", ważny suplement do zakończenia *Promethidiona*.

We wstępie do tych listów wydawca powiada słusznie: „Potrzeba tej korespondencji odczuwać się daje coraz silniej. Właśnie teraz, kiedy studia nad Norwidem coraz wyraźniej zmierzają do tego, by osadzić poetę na ziemi, wśród ludzi i czasów, by jego dzieło twórcze, pełnię jego wysiłku artystycznego wpleść w ciąg realnie ujętego życia kulturalnego epoki, właśnie dzisiaj potrzeba ta jest coraz żywsza". Po zbiorach listów Norwida do Trembickiej, wydanych przez Kossowskiego, do Bentkowskiego — przez Erzepkiego, do Zaleskiego—przez Krechowieckiego, do Cieszkowskiego i Krasińskiego — przez Ujejskiego i do Ruprechta — przez Makowieckiego, przybywa nowy zbiór Pigonia, tym cenniejszy, że dotyczący najważniejszych momentów z całego niemal życia Norwida, bo od roku 1845 do 1883.

Rozprawka *Słowo i litera w rozwoju dziejowym uważane* to prawdopodobnie pierwszy szkic większej dysertacji na ten temat, pokrewny zresztą takim utworom jak *Promethidion*, a przede wszystkim *Rzecz o wolności słowa* i *Psalmów Psalm*.

MARIAN PIECHAL

Amerykańskie ideały

Niedawno w Anglii i Ameryce zwrócił powszechną uwagę nowy pisarz, Thomas Wolfe, którego ogromnemu kołu swych czytelników zalecał powszechnie znany i uznany amerykański pisarz, Sinclair Lewis.

Ostatnią swą powieść, wydaną przez Heinemanna w 1935 r., Thomas Wolfe zatytułował *Of time and the river* — „O czasie i rzece". Jest to historia pięciu lat życia (1920—25) studenta amerykańskiego, który zaczyna studia w Bostonie, zostaje docentem w Nowym Yorku, potem przebywa po kilka miesięcy w Oxfordzie i w Paryżu, a także na prowincji we Francji, i po roku podróży wraca do Ameryki. Student ten, Eugeniusz Gant, syn kamieniarza, z miasteczka Altamont, w stanie Tennessee, przybywszy do Bostonu, zaprzyjaźnia się z młodym docentem, z którym także spotyka się później w Paryżu. Dzieje tej przyjaźni Ganta i Starwicka, pod koniec zatrutej zazdrością i nienawiścią, a zakończonej pogardliwym zerwaniem stosunków ze strony Ganta, stanowią główną treść powieści. Na 912 stronic co najmniej połowa dotyczy obcowania z sobą tych dwóch młodzieńców, a w tym obcowaniu przemożną rolę odgrywa bynajmniej nie wymiana myśli i uczuć, lecz wspólne pochłanianie trunków, szczególniej przez kilka miesięcy w Paryżu z dwiema bogatymi Amerykankami z Bostonu, Anną i Elinorą, które ponoszą koszta bezmyślnego włóczenia się do późnej nocy po różnych lokalach i obie kochają bezczelnie wyzyskującego je Starwicka.

Biedny Gant czuje się pokrzywdzony, bo na swój dziwny sposób pokochał Annę, o której mówi sam, że ona „jest tylko bogatą, nudną snobką z rybią krwią, miłą suką *(bitch)* z fałszywymi pretensjami, niemą jak wół". „Nigdy nie powiedziała jednego zdania, które by warto spamiętać, i niczym nie zdradziła większego umysłowego rozwoju, niż dziesięcioletnia dziewczynka". To wszystko mówi jej w oczy, ciągnąc ją za sobą przez całą noc po knajpach paryskich i błagając o wzajemność. Ona mu na to, że nigdy nie miała pretensji do żadnej nadzwyczajności. Sama uważa siebie za nudną, głupią i pospolitą. Gdy nareszcie nad rankiem się żegnają u drzwi jej mieszkania, ona go pyta, czy nie potrzebuje pieniędzy, a gdy on z wyrzutem ofiarę odrzuca, choć jej kosztem utrzymywał się przez kilka miesięcy, ona, gorzko płacząc, gwałtownie drzwi zatrzaskuje, i już się nigdy potem nie spotykają.

Inna podobna scena przedstawia ostateczne pożegnanie dwóch przyjaciół: Gant w najokropniejszy sposób wyrzuca Starwickowi, że jest bawidamkiem, utrzymankiem, pieskiem pokojowym, i rzuca nim o mur tak gwałtownie, że przez chwilę potem przypuszcza, że go zabił, ale pomimo tego żalu, nienawiści, pogardy, oddaje mu połowę pozostających mu pieniędzy, żegnając go na zawsze.

Te konflikty żywiołowe mają podkład klasowy. Gant, syn robotnika z Południa, jest lekceważony jako nieokrzesany przez wytwornego wykwintnisia z Bostonu i jego wielbicielki. Ale Starwick, po wszystkich obelgach i gwałtownych wybuchach swego gburowatego przyjaciela, mówi mu na pożegnanie, że dałby całe swe życie za jedną godzinę tej świeżej żywotności, tego głodu wrażeń i tych szalonych nadziei, które unoszą Ganta: „Tak czuć, tak cierpieć, tak żyć — choćby się było w błędzie! Przyjść na świat z rozmachem i żywotnością, nie jak ja, martwy od urodzenia, nigdy nie znać umarłego serca i beznamiętnej namiętności, mieć wiarę, żyć w niepokoju, ale żyć, nie ciągle umierać. Dałbym wszystko co mam i co sobie wyobrażasz, że mam, za jedną godzinę takiego życia. Nazywasz mnie szczęśliwym. Ty jesteś najszczęśliwszym człowiekiem, jakiego znam. Bądź zdrów, Geniu!"

„Bądź zdrów, Franku, mój wrogu!"

„Bądź zdrów, mój przyjacielu!" — rzekł Starwick i wyszedł.

Taka była ostatnia rozmowa tych dziwnych amerykańskich przyjaciół. Później raz w Marsylii Genio zoczył Franka z dwiema paniami, ale ich nie zaczepiał a oni go nie spostrzegli.

Na okręcie, którym Gant wracał do Ameryki, spotkał żydówkę, Esterę, i nagle ją pokochał, co go wyleczyło z niedorzecznej miłości do Anny. Jeszcze nie zamienił z nią jednego słowa, a „już przez jakąś ciemną magię wkroczyła ona do jego życia, i miał ją w pulsie swej krwi, zakradającą się do serca i zamieszkującą samotne, nienaruszalne ognisko jego życia, wślizgującą się do tajemnych zakamarków jego duszy i stającą się częścią wszystkiego, co czynił i mówił i był, a przez to dotykającą wszelkiego piękna, którego on dosięgał, przez to dziwne i subtelne wkradanie się miłosne dzielącą wszystko, coby mógł czuć, lub czynić lub marzyć, aż nie było dla niego piękna, którego by z nią nie dzielił, ani muzyki, która by nie tkwiła w niej, ani grozy, szału, nienawiści, choroby duszy, niewypowiedzianego smutku, który by się jakoś nie godził z jej jedynym obrazem i milionem kształtów, i nie mogło być ostatecznej wolności i wyzwolenia, okupionego nieobliczalnym wydatkiem krwi i lęku i rozpaczy, bez głębokiej blizny miłości na czole. Po ślepych, udręczonych wędrówkach młodości, ta kobieta miała stać się ośrodkiem jego serca i celem jego życia, obrazem nieśmiertelnej jedności, która tworzyła z niego całość, i rzucała całą skupioną namiętność, potęgę i moc jego życia w ognistą pewność, w nieśmiertelną władzę i jedność miłości".

Na tym się powieść urywa, i nie dowiadujemy się uczuć i przeżyć Estery w chwili spotkania, ani treści ich pierwszej rozmowy. Poza opisem osób i zdarzeń autor wypisuje często całe stronice bezimiennych głosów, bez żadnego związku i sensu. Gdy te głosy owładną autorem, zapomina on o czytelniku i dogadza tylko sobie, a biedny czytelnik może snuć różne domysły, jeśli nie postanowi kilkadziesiąt stronic tych głosów rozsianych po grubym tomie stale pomijać, jako nie należących do rzeczy.

A jednak autor umie bardzo dobrze opisać jakieś konkretne zdarzenie, np. świetny epizod spotkania w Orleanie jakiejś wątpliwego gatunku hrabiny, która posługuje się Amerykaninem, aby otrzymać zaproszenie z nim do jednego wspaniałego zamku, i opowiada o nim, że on pisze w największym dzienniku amerykańskim i że spotykał w Ameryce syna właścicielki zamku, prawdziwej wielkiej pani.

Lecz te zdarzenia nie wiążą się z sobą, nie towarzyszymy bohaterowi od początku do końca. Całkiem ubocznie i nawiasowo na str. 893 dowiadujemy się, że Gant zwiedził Włochy i Szwajcarię, ale autor wcale nie wspomina, gdzie Gant był i co widział. Sam bohater, nb. nie wie, jak długo przebywał w Tours, i ze zdziwieniem pewnego dnia spostrzega, że zapas pieniędzy mu się wyczerpał. Jedzie do Orleanu w nadziei, że mu hrabina pomoże. Ta wypytuje się go, ile mu pozostało pieniędzy, a gdy się dowiedziała, że już tylko 9 franków, daje mu 10, aby najrychlej go wyprawić do Paryża, nie troszcząc się wcale o to, jak on tam sobie dalej poradzi.

Takich epizodów jest wiele i każdy uwypukla się przed oczyma czytelnika. Np. odwiedziny jego u milionera, który proponuje mu pomoc na podróż do Europy, uwięzienie śmierć ojca, salon literacki w Bostonie, różne osobliwe przygody między Bostonem a Altamontem.

Autor najwidoczniej miał intencję przedstawić jakiś duchowy rozwój bohatera, lecz nie ma żadnych danych, aby mniemać, że Gant w ciągu pięciu lat od dwudziestego roku życia rozwinął się umysłowo, moralnie lub duchowo. Pozostaje niepoczytalnym i nieobliczalnym niedołęgą, pijakiem i próżniakiem. Chce pannę zdobyć przez obelgi a na przyjacielu się mści za to, że on tej pannie się podobał. Nie wykonał żadnej pracy, nie osiągnął żadnego powodzenia, a czas marnował na pijatyce. Jeśli to ma być typowy Amerykanin ostatniego pokolenia, to źle jest z Ameryką, i nie można jej wróżyć pomyślności. Na szczęście, prócz takich oszczerców Ameryki, jak Sinclair Lewis i Thomas Wolfe, są innego rodzaju amerykańscy pisarze, jak np. Thornton Wilder, którzy swój kraj z innej strony przedstawiają i budzą nadzieję, że Ameryka przyjmie udział w rozwoju duchowym świata.

Thomas Wolfe jest zdolnym pisarzem, a jego powieść robi wrażenie autobiografii. Stanowi ona drugą część cyklu sześciu powieści, w którym trzecia i piąta ma przedstawiać epokę od 1925 do 1933. Być może w dalszym ciągu tych opowiadań Gant dojrzeje pod wpływem swojej Esterki i wyrośnie na człowieka, lecz sposób, w jaki marnował czas w Paryżu i w kilku prowincjonalnych miastach Francji, budzi obawy co do jego charakteru, podobnie jak sposób pisania stojącego za nim autora, choć wielce oryginalny, budzi obawę, że ta maniera wprowadzania bezimiennych głosów i pomijania najważniejszych szczegółów realnych może poważnie zaszkodzić talentowi autora. Stanowi to kontrast uderzający z Proustem lub Conradem, u których nic nie ma bezimiennego ani nieświadomego, a przypomina Joyce'a, który tylko w pewnych dosyć ciasnych kołach pozyskał entuzjastyczne uznanie.

W każdym razie Thomas Wolfe daje nam bardzo wiele cennych materiałów do zrozumienia współczesnego, powojennego życia w Ameryce, a zarzut braku ciągłości i syntezy osłabia okoliczność, że cała powieść jest tylko fragmentem większej całości. Kto pragnie poznać Amerykę z najgorszej strony, nie może takich pisarzy jak Dreiser, Sinclair Lewis, Thomas Wolfe pomijać, ale powinien uzupełnić tę stronę obrazu przez optymistyczne oświetlenie takich amerykańskich patriotów jak Thornton Wilder.

Thomas Wolfe zasługuje na uwagę przez swe sympatyczne sylwetki Żydów amerykańskich, z którymi go łączą więzy sympatii, a może nawet pokrewieństwa. Przedstawia także Greków i innych cudzoziemców, którzy się asymilują. Ma ciągły wyraz zachwytu nad tym, co się w Ameryce dzieje pod względem rozmachu powstającego z wielu plemion narodu. Ale nie zdaje sobie widocznie sprawy z tego, że mieszkańców tego kraju mimowolnie ośmiesza jako barbarzyńców.

Ogromną rolę w ich życiu, według autora, odgrywa pijaństwo, tak często wspominane jak u Przybyszewskiego, choć akcja się toczy przed zniesieniem prohibicji. Ale nie tylko alkoholem ta młodzież amerykańska się upaja; widzimy nieokiełznane ambicje, chciwość powodzenia, bogactwa, sławy, lecz bez skłonności do spokojnej skupionej pracy, któraby mogła cel osiągnąć. Jest w tym zapamiętałe pożądanie własnych wrażeń, bez względu na społeczne dobro, bez uznania obowiązujących praw moralnych, i w świetle powieści Wolfe'a wydają się jego rodacy dziwnie bezdusznymi samolubami. Wszystko to, co Gant z wściekłą namiętnością wymawia Annie, do niego samego może być zastosowane, jeśli mamy ufać autorowi, który swego bohatera szkaradnie obmawia. Cały obraz życia przez autora podany jest przygnębiającym świadectwem amerykańskiej bezduszności i bezbrzeżnego ich samolubstwa. A jednak recenzja w *Times* z 22 sierpnia 1935 r. nazywa tę powieść jednym z najbardziej nadzwyczajnych zjawisk w nowoczesnej literaturze, a o autorze mówi, że jest prawdziwym powieściopisarzem, który rozszerza granice powieści i ma prawdę i piękno do ukazania czytelnikom. Z tym się można zgodzić, pomimo powyższych zastrzeżeń.

WINCENTY LUTOSŁAWSKI

SPRAWY ROSYJSKIE

ECHA PROCESU ZINOWJEWA WŚRÓD LITERATÓW SOWIECKICH

Proces grupy Zinowjewa, w której na ławie oskarżonych zasiadał m. in. Pikiel, członek Związku Pisarzy Sowieckich i krytyk teatralny, charakteryzowany obecnie przez prasę Z. S. R. R. takimi zwrotami, jak „łajdak" i „wyrafinowany, zgniły esteta", wywołał dość szerokie echo wśród sfer literackich. Idąc śladem innych dziedzin życia, przystąpiono do energicznej „czystki" wśród członków Związku, skrupulatnie poszukując

jakichkolwiek — choćby czysto zewnętrznych — stosunków z „trockistami“.

Ofiarą tej „czystki“ padł m. in. Katajew — ale nie ten płytki entuzjasta Magnitogorska, znany u nas dość powszechnie z tłumaczeń *Defraudantów* i szkiców reportażowych *Czasie, naprzód* — nie Walentin Katajew, jakby to można było sądzić na podstawie informacyj naszej prasy (nawet *Wiadomości Literackie* pisząc o nim nie wymieniają wcale imienia, tak jakby istniał tylko ten jeden Katajew, autor *Czasie, naprzód*!), — ale prawie nieznany u nas młody, utalentowany poeta i prozaik, Iwan Katajew, autor takich utworów, jak *Sierdce*, *Poet*, *Moloko* i in. I dopiero po tej poprawce wypadki w Z. S. R. R. stają się w pewnym stopniu zrozumiałe i konsekwentne, o ile bowiem jakiekolwiek represje wobec W. Katajewa, który — jak się zdaje — jest zwolennikiem orientacji „kuda wietier dujet“, wydawały się jakimś dziwnym kaprysem, o tyle w odniesieniu do osoby Iwana Katajewa sprawa cała nabiera odpowiednich barw walki z domniemanym, czy też zręcznie zamaskowanym wrogiem „reżimu“ Stalina. Już oddawna zresztą I. Katajew nie cieszył się zbyt dobrą opinią wśród naczelnych władz Związku; niejednokrotnie zarzucano mu „drobnomieszczański humanizm“, który sprawia, że w twórczości jego „miłość do ludzi zaciera przeciwieństwa klasowe“, powoduje litość wobec wrogów i „dominuje nad klasowo-proletariacką moralnością“. Wprawdzie do charakterystyki tej niezbyt dobrze pasuje żądanie bezlitosnego „wytrzebienia gniazda morderców i podpalaczy“, które I. Katajew płomiennymi słowami wypisał w prasie sowieckiej z okazji procesu Zinowjewa (nie spodziewał się jeszcze wtedy, że w niespełna tydzień sam zostanie zaliczony do grona tych „morderców i podpalaczy“) — niemniej jednak słowa te mogła mu podyktować obawa przed podzieleniem losu oskarżonych towarzyszy. Ale i to już nie mogło go wyratować i gdy w parę dni później wyszło na jaw, że wraz z kilkoma innymi członkami dawnego „Pieriewału“ (t. j. grupy literackiej, która pod przewodnictwem Woronskiego gromadziła się przed r. 1932 przy miesięczniku *Krasnaja now'* i opierała się na trockistowskiej zasadzie, negującej możliwość wytworzenia proletariackiej kultury) jeździł jakoby w r. 1928 do Woronskiego na zesłanie w celu uzyskania od niego pewnych rozkazów i udzielenia pomocy finansowej — musiał sam na siebie wydać wyrok, skazujący na wyrzucenie ze Związku Pisarzy Sowieckich.

Od tej chwili „czystka“ nabrała rozmachu: wydalono ze Związku Sieriebriakową, autorkę historycznej powieści *Junost' Marksa*, w której tytułowy bohater został pono przedstawiony „w duchu mieszczańskich pojęć“ o Marxie, wydalono Tarasowa-Radionowa (autora utworu, idealizującego postać Zinowjewa), Sieliwanowskiego (jednego z głównych współpracowników pism *Litieraturnyj kritik* i *Litieraturnaja gazieta*), bardzo zdolną recenzentkę Troszczenko, której artykuły odznaczały się zwykle obiektywnym, rzeczowym krytycyzmem wobec literatury sowieckiej (por. np. wystąpienia jej sprzed roku przeciw brakowi kultury i wykształcenia u młodych poetów Z. S. R. R., lub ostatnie recenzje w piśmie *Litieraturnoje obozrienje*), Romanienko-Amurskiego (autora „trockistowskiego“ opowiadania *Gordost'*) i in. Szczególnie obfity plon zebrano w Leningradzie, który oddawna już posiadał opinię fortecy „formalistów“ i „trockistowskich“ sympatyków, a przede wszystkim usunięto tu Ralcewicza, red. pisma *Litieraturnyj Leningrad*, i Łozińskiego, kierownika jednego z najciekawiej redagowanych miesięczników p. t. *Litieraturnyj sowriemiennik*.

Śladem Moskwy poszły rychło i inne miasta oraz prowincje Z. S. R. R., przy tym na terenie „autonomicznych“ republik związkowych akcja ta przybrała charakter walki z nacjonalistycznymi tendencjami tych krajów. Na Ukrainie zatem wystąpiono przeciw takim pisarzom, jak Zorin, Kowalczuk, Olesicz, Skuba, Herasimienko, Duniec, Lewitan i in., w Armenii na liście proskrybowanych znaleźli się tacy literaci, jak Ałazan, Simonian, Norenc lub Bakunc (który zwiedzając wieś armeńską „nie dostrzegł w niej kolektywnej gospodarki, nie zauważył śladów traktora i nie usłyszał pieśni ludowych o Stalinie“), w Gruzji wyrzucono S. Tałakwadze, a w Tatarii — Fatycha Sajfi i Zakira Galejewa. Wszędzie — nawet w takim Rostowie nad Donem — poczęto organizować zebrania literatów, aby usunąć ze swego grona choćby jednego towarzysza, przesłać wyrazy hołdu Stalinowi i w ten sposób zadokumentować swą gorliwość w wykrywaniu „wrogów“ Republiki. Nie zbrakło nawet wyrazów uznania i wdzięczności dla „czekistów“ z tow. Jagodą na czele. Wskutek całej tej akcji sytuacja niektórych literatów stała się niezwykle trudna, jak deszcz ulewny posypały się oskarżenia i upokarzające wyrazy skruchy (por. np. „pokajanija“ D. Mirskiego lub redakcji pisma *Litieraturnaja gazieta*), poczęto przypominać stare i nowe grzechy, drobne i poważne przestępstwa. Wspomniano imiona rzekomych szpiegów polskich, Pańskiego-Solskiego i Wandurskiego, zarzucono znanemu autorowi dramatów sowieckich, Afinogienowowi, że nie uczęszczał na zebrania partyjne, urządzając jednocześnie w swej willi pod miastem przyjęcia dla przyjaciół, ba, nie darowano nawet pamięci niedawno zmarłego poety i powieściopisarza A. Bielego: niejaki Asinus odkrył jakoby szereg nieznanych prac, w których Biały, podpisując się różnymi pseudonimami, przeprowadzał „najczystszą, kontrrewolucyjną“ robotę, ośmielając się nawet na wypady antysemickie.

CZ. ZGORZELSKI

PRZEGLĄD PRASY

TORTUROWANIE JĘZYKA. Nie można wymagać, żeby rozważania filozoficzne były pisane językiem felietonu literackiego. Istota filozofii, specyficzny jej charakter wymagają nieraz — szczególnie wobec chwiejności terminologii filozoficznej w języku polskim — naszpikowania stylu najróżniejszymi „barbaryzmami“. Czytelnika nie razi to, gdyż zdaje on sobie sprawę, że zyskuje na tym pogwałceniu języka często jasność wykładów, ścisłość wypowiedzi. We wszystkim jest jednak miara. Tej miary pilnują zwykle redakcje czasopism ściśle filozoficznych tak na Zachodzie jak i u nas. Nie mówiąc już o tym, że w pismach tych spotykamy czasem artykuły, pisane pięknym, literackim językiem, co bynajmniej nie przeszkadza ich autorom wypowiedzieć się dostatecznie ściśle, dbają one o to, żeby zwykłe pogwałcenie języka nie stało się konsekwentnym torturowaniem wrażliwości językowej czytelnika. *Zet*, pismo poświęcone sztuce, kulturze i sprawom społecznym, a więc bynajmniej nie fachowy periodyk filozoficzny, nie troszczy się o to. Przytaczamy wyjątek z artykułu tam umieszczonego: „Relacja czysta (intrinsece) Nieskończoności (zasada Wiedzy) do skończoności (zasada bytu) w Absolucie jest zasadą zróżnicowania refleksywnego: Tożsamość absolutna (Nieskończoność i Skończoność) expresjonowana w Oglądzie intelektualnym polaryzuje się refleksywnie na Intuicję Nieskończoności w Skończoności (partykularyzacja Uniwersalności) = Intuicja (produktywna) Formy Bytu (Bytu realnego = neutralizacja nieskończoności i skończoności determinowana przez skończoność, jako modus oglądowości), jako relacji tranzytywnej Bytu do Wiedzy — i na Intuicję Skończoności w Nieskończoności (uniwersalizacja Partykularności)“ itd. itd. Wybraliśmy przykład na chybił-trafił. Abstrahujemy w tej chwili od treści intelektualnej tego bełkotu pseudofilozoficznego. Zwracamy tylko uwagę, że język artykułu (nie tego tylko zresztą) nie jest językiem polskim, ba, nie jest nawet gwarą „filozoficzną“, ale jest systematycznym i konsekwentnym torturowaniem języka, jakąś językową „karuzelą udręczeń“ (*Zet* nr. 9).

SETNY NUMER „PROSTO Z MOSTU“. Redakcja *Prosto z mostu* wydała numer setny w potrójnej objętości. Nie różni się on zasadniczo od normalnych numerów pisma. Właściwie jest on tylko skupieniem w jednym numerze wszystkich prawie współpracowników *Prosto z mostu*. Nie jest to bynajmniej wadą. Numer nie stanowi jednej zwartej całości; braki jednak jednolitości wynagradza żywość. Autorom pozostawiono daleko idącą swobodę wypowiedzi, redakcja nadesłany materiał tylko uporządkowała. Jak zwykle w *Prosto z mostu*, obok rzeczy bardzo ciekawych i cennych, mamy prace słabsze, których druk dałby się raczej umotywować względami socjologicznymi niż ściśle literackimi. Zarzut ten w pewnej mierze jest nieistotny, gdyż *Prosto z mostu* zgodnie z wolą wydawców nie jest pismem czysto literackim, ale kulturalnym w szerokim znaczeniu tego słowa. Stąd kryteria polityczne i socjologiczne — nie zawsze zbieżne ze sprawdzianami czysto literackimi — odgrywają w nim poważną rolę. Obawiamy się tylko, czy czasem nie zbyt dużą. Pismom typu *Prosto z mostu* zawsze grozi „rozpolitykowanie“, to znaczy przekładanie kryteriów kulturalnie mniej istotnych nad prawdziwie istotne. Redakcja wykazuje — trzeba to obiektywnie przyznać — dużą zręczność i talent w unikaniu zbyt jaskrawych niedociągnięć na tym polu. Z pism prawicowych *Prosto z mostu* jest dziś najlepiej redagowane i pod względem literackim najlepiej się przedstawia. Zastrzeżenia, które tu podajemy, mimo to jednak wydają się nam aktualne. Na specjalną uwagę w dziale publicystyki zasługują przede wszystkim w numerze tym artykuły St. Piaseckiego: „Zadanie, które nas czeka“, A. Nowaczyńskiego: „Wieszczowie między sobą“, J. Mosdorfa: „Twórczość i wytwórczość“, B. Micińskiego: „W przeddzień jubileuszu“. W sumie: numer jest interesujący i żywy — chociaż pod względem poziomu nie wszystkie prace są dość „wyrównane“.

W. BĄK

NOTATKI

PISARZ SOWIECKI O POLSKICH TEATRACH

W siódmym numerze miesięcznika *Oktiabr'* ukazał się dłuższy szkic znanego pisarza sowieckiego Lwa Nikulina p. t. *Putiewyje zamietki*, zawierający wrażenia autora z jednomiesięcznego pobytu w Polsce jesienią 1935 r. Oprócz wielu złośliwych uwag na temat polsko-niemieckiego paktu o nieagresji i tendencyjnie przejaskrawionych obrazów nędzy wśród Żydów i „niższych“ warstw ludności — Nikulin znajduje także i dodatnie strony życia Polski. Z głębokim szacunkiem odzywa się o Marszałku Piłsudskim, nie szczędzi słów uznania w stosunku do armii polskiej i dość dodatnio charakteryzuje warszawskie teatry. Te ostatnie zajęły bodaj najwięcej miejsca w jego sprawozdaniu, może dlatego, że autor, pochodzący z rodziny aktora w b. gub. wołyńskiej, w sposób szczególny interesował się tą gałęzią sztuki polskiej. A opinia jego jest tym ciekawsza, że Nikulin, który dość dużo podróżował poza granicami Z. S. R. R. i zwiedził takie kraje, jak Francja, Włochy, Niemcy, Hiszpania, Turcja i in., rozporządza bogatym materiałem porównawczym.

W Teatrze Polskim był kilkakrotnie: pierwszy raz na *Kordianie*, o którym pisze jako o „wspaniałym, uroczystym, ale zbyt wystawnym przedstawieniu“, a drugi raz — na *Królu Lirze*, którego inscenizację ocenia podobnie — jako „przepyszne, raczej operowe, niż dramatyczne widowisko“. Dziwi się przy tym, że „najlepszy polski teatr w przeciągu dwu miesięcy daje dwie premiery“. „W ciągu sezonu — pisze dalej — Teatr Polski daje sześć nowych inscenizacyj. Czyż od takiej szybkiej i niedostatecznie przemyślanej pracy można oczekiwać jakichś wybitniejszych osiągnięć artystycznych? Gdy teatr w znacznej mierze zależy od kasy, gdy widowiska *Króla Lira* przechodzą przy napół pustej sali, dyrekcja zmuszona jest przyśpieszać pracę artystów. Oto dlaczego wybitny reżyser Schiller powtarza się w swych kompozycjach... Wynika stąd niebezpieczny szablon, zjawia się ociężały przepych widowiska, niekiedy wprost drażniący. Jednakże musimy przyznać to, co należy, mistrzostwu aktorów, którzy przy tak szybkim tempie pracy podtrzymują mimo wszystko wysoką tradycję polskiej sztuki teatralnej“. W dalszym ciągu podkreśla Nikulin brak społecznych akcentów w przedstawieniu *Króla Lira*, jako główną różnicę w porównaniu z teatrem sowieckim. Ten sam zarzut stawia także inscenizacji *Pana Damazego*. „Komedia — pisze — która mogłaby być ukazana jako ilustracja nędznego życia drobno-ziemiańskich obywateli, odegrana została miło i dobrodusznie, to też nie wywołała u widza nic oprócz pobłażliwego i łagodnego uśmiechu“.

Z repertuaru Teatru Kameralnego streszcza Nikulin *Ponad śnieg* Żeromskiego, skarżąc się na ujemne odtworzenie postaci bolszewików i ciesząc się z rzekomych owacyj, jakie zgotowała im publiczność warszawska. „Jeśli widz szuka młodości i postępu w sztuce teatralnej — pisze dalej — to idzie do Instytutu Reduty, gdzie grają uczniowie znanego polskiego artysty, Osterwy“. Po czym następuje streszczenie *Teorii Einsteina*. Na krótką i niezbyt pochlebną notatkę zasłużyła Opera warszawska. Nikulin, do którego dotarły „legendy o świetnych operowych sezonach i o warszawskim balecie, konkurującym z petersburskim“, rozczarowany operetką *Rose-Marie* pyta, dlaczego wystawiają takie sztuki w teatrze operowym. Odpowiedzi dostarczyła mu—jak się zdaje — prasa warszawska, która w owym czasie dość dużo na ten temat pisała. Całą winę zwala Nikulin na gust publiczności i zamiłowania dyrektorki teatru p. Korolewicz-Waydowej, która w wersji sowieckiego pisarza przekształciła się w p. Królewicz-Bajdę.

Słowa najwyższego uznania wypowiada Nikulin pod adresem Tuwimowskiego przekładu *Miedzianego jeźdźca*: „To są świetne wiersze, oddające siłę i mądrość naszego Puszkina. Puszkin zadźwięczał w języku polskim z tą samą mocą, z jaką dźwięczy w oryginale, i na tym polega zwycięstwo polskiego poety“.

W jednym z ustępów szkicu wspomina również Nikulin o swych spotkaniach z polskimi literatami. „Niestety, spotkania te — pisze — były zbyt krótkie i powierzchowne, w czym nie było ani trochę winy autora tych wspomnień. Kilka odpowiedzi, rzuconych przez Kadena-Bandrowskiego i Kazimierza Wierzyńskiego, nie mogło zniszczyć przedziału, jaki istnieje między współczesną polską literaturą a literaturą naszego kraju. Mickiewicz był zbliżony do środowiska Puszkina i miał bodaj więcej przyjacielskich stosunków z rosyjskimi poetami zeszłego stulecia, niż współcześni poeci Polski z poetami Sowietów. Czyja w tym wina? Dlaczego porwały się stosunki, które tak niedawno zostały nawiązane? Odpowiedź jest jasna i prosta. Dotyczy ona zmiany orientacji politycznej, która zaszła w ciągu ostatnich lat w Polsce. Zbliżenie rządzących sfer Polski do niemieckiego faszyzmu nie mogło nie odbić się na kulturalnych stosunkach między dwoma krajami. Ale czyż znaczy to, że polska literatura i polska sztuka nie wzbudza zaciekawienia w naszych literackich kołach?“ Jeśli tak — to zaciekawienie to przybiera nieco dziwne i poza Rosją nigdzie nie praktykowane formy, choćby takie np. jak ów epizod ze specjalnym numerem *Litieraturnej Gaziety*, poświęconym literaturze polskiej i rozesłanym jakoby wyłącznie poza granicami Z. S. R. R., o czym Nikulin przemilcza tu celowo, przenosząc całą sprawę w sferę polityki międzynarodowej.

C. Z.

LISTY DO REDAKCJI

W SPRAWIE LITERATURY O PERZYŃSKIM

P. Stanisław Kaliszewski, który w interesującym artykule (*Pion*, nr. 161) zajął się zawsze godną zastanowienia twórczością Perzyńskiego, wśród pozycyj krytycznych o jego powieściach zechciał wymienić także moje uwagi o *Mechanizmie życia* w *Wiadomościach Literackich*, ubolewając jednocześnie nad brakiem syntetycznego ujęcia całości jego powieściopisarstwa. Pozwalam sobie wobec powyższego przypomnieć swój, większy od wymienionego, artykuł, również w *Wiadomościach Literackich* (w Nr. 371, poświęconym pamięci Perzyńskiego), który choćby tytułem: *Perzyński-powieściopisarz na tle swojej epoki* ujawnia intencję zapełnienia wskazanej przez p. Kaliszewskiego luki. Zbyt krótki w stosunku do tematu, artykuł ten nie mógł rozwinąć go w sposób wystarczający; w każdym razie zbieżność wielu jego myśli z ujęciem — po sześciu blisko latach — p. Kaliszewskiego, może być korzystnym poparciem jego rozpoczętych i, miejmy nadzieję, prowadzonych dalej badań nad twórczością niedocenionego na miarę wartości artystycznych pisarza.

K. W. ZAWODZIŃSKI

Rękopisy nadesłane a nie przyjęte do druku redakcja zwraca jedynie w tym razie, jeżeli autor dołączy do rękopisu kopertę zaadresowaną do siebie i dostatecznie ofrankowaną.

REDAKCJA: Warszawa, Chmielna 33, telefon 9.24-00; czynna w poniedziałki, środy i piątki od godziny 18 do 19. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się. ADMINISTRACJA: Warszawa, Chmielna 33, telefon 9.91-08; czynna codziennie. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., ½-rocznie 9.50 zł., rocznie 18 zł.; zagranicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Blankiety rozrach. Nr. kartoteki 85. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szer. 1 szpalty — 60 gr. za tekst.; 80 gr. w tekście. Zastrz. miejsca 25% drożej. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

Redaktor: LEON PIWIŃSKI — Wydawca: za Towarzystwo Kultury i Oświaty JAN KASIŃSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.